FILM

BEATA TYSZKIEWICZ

Fot. Z. Nasierowska

• NR 7 (1210) • ROK XXVII • 13 LUTEGO 1972 • CENA 3 ZŁ •

tematy dnia

● Ustalono, że — zgodnie z nową strukturą organizacyjną — w Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" działać będą następujące zespoły twórcze: „ILUZJON" (kierownik Czesław Petelski), „Kadr" (Jerzy Kawalerowicz), „Panorama" (Jerzy Passendorfer), „Pryzmat" (Aleksander Ścibor-Rylski), „Silesia" (Kazimierz Kutz), „Tor" (Stanisław Różewicz). Nieznane są jeszcze nazwy zespołów Andrzeja Wajdy oraz Krzysztofa Zanussiego.

● Filmoteka Polska oraz Ośrodek Kultury i Informacji NRD w Warszawie zorganizowały przegląd filmów turystyczno-krajoznawczych produkcji NRD. Impreza ta, pod nazwą „Z wizytą w NRD", została przygotowana w związku z rozszerzeniem wymiany turystycznej między Polską a Niemiecką Republiką Demokratyczną. Projekcje odbyły się w dniach 4 i 11 lutego w sali kina „Iluzjon". Wśród pozycji, ukazujących historię i dzień dzisiejszy miast i regionów NRD, znalazły się m.in. dokumenty o Miśni, zamku Wartburg w Turyngii oraz o życiu i obyczajach Łużyczan, mieszkających w okolicach Budziszyna.

● Z okazji karnawału kulturalnego „Katowicka Zima 72" — 23 stycznia odbył się II Przegląd Najlepszych Filmów Amatorskich wyprodukowanych na Śląsku. Główną Nagrodę przyznano Zdzisławowi Miotlińskiemu za film dokumentalny „Zanim zapadnie wyrok", z AKF im. Andrzeja Munka w Sosnowcu. Ponadto przyznano cztery wyróżnienia.

● Pisaliśmy już o akcji „Z filmem na ty", przygotowanej przez Zarząd Główny Związku Młodzieży Socjalistycznej; celem tej akcji jest popularyzacja filmu wartościowego. W pierwszych dniach lutego odbyła się w województwach katowickim i poznańskim inauguracja tej akcji. Na uroczystych imprezach w kinie „Kosmos" w Katowicach (1 lutego) i w kinie „Apollo" w Poznaniu (4 lutego) wyświetlono film Kazimierza Kutza „Perła w koronie".

projekty i realizacje

● Ekipa realizatorska „Chłopów" zakończyła pracę w ateliers i od połowy stycznia kontynuuje zdjęcia plenerowe w Strzelcach i Lipcach koło Skierniewic. Zapadła już decyzja, by — obok wersji telewizyjnej — powstała także dwuseryjna wersja tego filmu, przeznaczona dla kin.

● Podobne decyzje zapadły w stosunku do serialu „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki. Oryginał przeznaczony dla telewizji liczy siedem odcinków; na ich podstawie powstanie półtoragodzinny film fabularny, przeznaczony dla kin.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH w Łodzi powstało ostatnio kilka filmów poświęconych plastyce. Bohdan Mościcki jest autorem filmu „Z teki Leona Wyczółkowskiego". Reżyser omawia najbardziej charakterystyczne cechy twórczości Wyczółkowskiego; komentarz do filmu stanowią wyjątki z pism malarza.

Kazimierz Mucha zrealizował (według scenariusza Urszuli Czartoryskiej) film „Jerzy Krawczyk 1921 — 1969". Jest to poetycka etiuda o malarzu, który próbował wyrażać w swej twórczości skomplikowane problemy filozoficzne naszych czasów. Ilustracją słowną są fragmenty utworów Tadeusza Różewicza.

Film „Podróż do Gdańska" to opowieść o osiemnastowiecznym malarzu i grafiku Danielu Chodowieckim, urodzonym w Gdańsku. Reżysera Romana Petryckiego interesuje przede wszystkim teka rysunków Chodowieckiego, poświęcona Gdańskowi i jego mieszkańcom. Dają one wierny obraz Polski i Gdańska z końca XVIII wieku. Film został zrealizowany na zamówienie Telewizji Polskiej.

● STUDIO MAŁYCH FORM FILMOWYCH „SE-MA-FOR" kontynuuje realizację drugiej serii „Przygód Colargola". Treścią tej serii są przygody misia na Księżycu oraz w fantastycznych krainach Meteorologii i Fantasmagorii. Jadwiga Kudrzycka ukończyła niedawno film „Colargol na Księżycu".

ZGON STANISŁAWA ŁAPIŃSKIEGO

25 stycznia zmarł w Łodzi Stanisław Łapiński, wybitny aktor teatralny i filmowy. Urodzony w 1896 roku, ukończył w roku 1918 Warszawską Szkołę Dramatyczną pod kierownictwem Jana Lorentowicza. W roku 1926 zadebiutował w filmie „Szczęśliwy wisielec". Grał m.in. w filmach: „Dziewięciu z Pawiaka" (1931), „Księżna Łowicka" (1932), „Dzieje grzechu" (1933), „Pieśniarz Warszawy" (1934), „Róża" (1936), „Trzy serca" (1939). Po wojnie wystąpił w filmach: „Zakazane piosenki", „Dwie godziny", „Skarb", „Młodość Chopina", „Sprawa do załatwienia", „Piątka z ulicy Barskiej", „Kapelusz pana Anatola", „Król Maciuś I", „Dziś w nocy umrze miasto", „Komedianty". W roku ubiegłym Grzegorz Królikiewicz nakręcił film dokumentalny „Łapa", poświęcony aktorstwu Stanisława Łapińskiego.

Po wyzwoleniu Łapiński mieszkał i występował w Łodzi, pracował niemal cały czas w zespole tamtejszego Teatru Nowego; tam też obchodził niedawno 50-lecie swej pracy aktorskiej. Był odznaczony orderem Sztandaru Pracy II klasy, Krzyżem Komandorskim i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi i Medalem Dziesięciolecia. Był także laureatem nagrody miasta Łodzi.

„Z teki Leona Wyczółkowskiego" reż. Bohdana Mościckiego

Barbara Ludwiżanka i Władysław Hańcza w „Chłopach"

Niektórzy Czytelnicy zauważyli, być może, że na jednym ze zdjęć z realizacji „Potopu" (u dołu), zamieszczonym w nr. 5 FILMU, a przedstawiającym żołnierzy szwedzkich wokół działa — żołnierze ci są bez bród i wąsów. Informujemy, że w filmie Jerzego Hoffmana będzie to oczywiście wyglądało inaczej; po prostu nasz fotoreporter zrobił zdjęcie przed charakteryzacją statystów.

tydzień w filmie

FILM O HUBALU

Reżyser Bohdan Poręba przygotowuje film fabularny o majorze Hubalu-Dobrzańskim. Autorem scenariusza jest Jan Józef Szczepański; projekt został już zaakceptowany do realizacji.

— Pierwszą wersję scenariusza opublikował przeszło dwa lata temu „Dialog" — mówi Bohdan Poręba. — Od tamtego czasu scenariusz uległ jednak przeróbkom; obecny wariant także nie jest, jak sądzę, ostateczny. Historia majora Hubala wymaga bardzo starannej dokumentacji. Zachowały się materiały i dokumenty o jego działalności; żyją ludzie, którzy z nim współpracowali; istnieją więc możliwości odtworzenia pełnej prawdy o tej postaci. Dlatego też będziemy kontynuować prace dokumentacyjne aż do momentu rozpoczęcia realizacji — co nastąpi na przełomie sierpnia i września; i do tej chwili, prawdopodobnie, zmieniać się będzie scenariusz.

W filmie będę się starał ukazać nie tylko sylwetkę Hubala, ale także obraz Polski w okresie od września 1939 do wiosny 1940. Ażeby uzyskać obraz zgodny z prawdą, muszę przeciwstawić się pewnym schematom, rozpowszechnionym w naszej historiografii i publicystyce. Mój film będzie więc stanowił polemikę z antybohaterszczyzną; będzie próbował ukazać Wrzesień nie poprzez pryzmat szosy zaleszczyckiej, lecz poprzez pryzmat Westerplatte czy obrony Warszawy.

Pewne akcenty polemiczne będą także zawarte w sylwetce głównego bohatera. Uważa się niekiedy, że Hubal był „ostatnim ułanem" — pełnym brawury i fantazji. Nie jest to ścisłe: ten „ułan" był jednocześnie rzeczowym, trzeźwo myślącym dowódcą; przez wiele miesięcy potrafił wymykać się tropiącym go oddziałom niemieckim. Z jego doświadczeń korzystali potem organizatorzy partyzantki w naszym kraju.

— Czy kontynuowanie walki bezpośrednio po klęsce wrześniowej nie było aktem brawury?

— Nie. Nie podpisaliśmy przecież kapitulacji. Hubala nikt nie zwolnił z obowiązku walki — postanowił bić się dalej. Warto o tym pamiętać w związku z zarzutami, jakie stawia się niekiedy majorowi Dobrzańskiemu. W Lublinie wystawiono niedawno widowisko, będące stylizowaną rozprawą sądową nad majorem. Zarzucano mu, między innymi, że sprowokował niemieckie pacyfikacje; że z jego winy zginęło wielu niewinnych ludzi. Ale przecież Hubalczycy byli regularnym oddziałem wojskowym, kontynuującym wojnę, która dopiero się zaczęła.

— Jak określiłby pan postać majora Hubala?

— Myślę, że był typowym bohaterem tragicznym. Nie można kwestionować jego uczciwości, męstwa, wierności, nawet rozsądku. Jeśli w ogóle popełnił błąd — to tylko ten, że zaufał zachodniej orientacji politycznej. Zwolennicy tej orientacji liczyli na to, że w pierwszej połowie roku 1940 Francja i Anglia rozpoczną działania ofensywne przeciw Niemcom. W tych warunkach walka kontynuowana przez Hubala miała racje nie tylko polityczne, lecz także taktyczne. Niestety, rachuby te okazały się fałszywe.

— Będzie pan więc dążył do odtworzenia pełnej prawdy o Hubalu. Czy to znaczy, że film pozbawiony będzie jakiejkolwiek fikcji?

— W historii Hubala są pewne momenty, które sugerują nieco odmienną konwencję stylistyczną. Na przykład fakt, że kolejne etapy jego tragedii wyznaczają kolejne pory roku. Jest więc upalna jesień, nie dająca schronienia przed lotnictwem niemieckim; później słynna ciężka zima 1939/1940 — i bardzo późna wiosna. Silne mrozy i śnieżyce utrudniały przetrwanie; wiosenne roztopy ograniczały ruchliwość oddziału. Tak więc losy Hubalczyków uzależnione były w dużej mierze od aury. Dlatego chciałbym powiązać akcję filmu z klimatem, ziemią; wtopić bohaterów w krajobraz, przyrodę. Niedościgłym wzorcem w tej sztuce jest dla mnie Iljenko i jego film „Biały ptak z czarnym piętnem".

Rozmawiał: ski

A CLOCKWORK ORANGE

„Wydaje się oczywiste i nie wymagające wyjaśnień, że istnieje podstawowa niezgodność pomiędzy mechanizmem zegarowym (clockwork) a pomarańczą (orange). Mimo to, jak często twierdzą autorzy pomysłowych fikcji artystycznych, natura ludzka nie jest skora do akceptacji tego, co się rzuca w oczy. Jak długo więc istnieć będą pomarańcze, zawsze znajdą się ludzie z tysiącem pomysłów, by zmusić je do tykania, i inni, nie mniej pomysłowi, choć nieco konserwatywni, którzy zechcą zachować je właśnie takimi, jakie są".

Tymi słowami (tłumaczą one także trudności z przekładem tytułu na język polski) Philip Strick rozpoczyna w kwartalniku filmowym „Sight and Sound" recenzję z najnowszego filmu Stanleya Kubricka, który wszedł niedawno na angielskie ekrany. Kubrick, po swoich filmowych fantazjach na tematy zagrożenia atomowego („Dr Strangelove") i przygód międzyplanetarnych („Odyseja kosmiczna: 2001"), podjął próbę analizy psychiki człowieka niedalekiej przyszłości. Scenariusz oparł na satyrycznej i futurologicznej powieści Anthony Burgessa pod tym samym tytułem.

Bohater filmu nazywa się Alex DeLarge, co u widzów anglosaskich wywołuje, zresztą zamierzone, skojarzenia z Aleksandrem Wielkim (large znaczy wielki). Alex (gra go Malcolm McDowell) jest bandytą-nastolatkiem, który z kilkoma rówieśnikami narkotyzuje się, kradnie, rozbija samochody na szosach, stacza potyczki z innymi gangami, gwałci i zabija. Ale jedyną prawdziwą namiętnością bohatera jest uwielbienie dla IX Symfonii Beethovena. I ta właśnie symfonia zaważy na jego losach.

Po zabójstwie (przy pomocy ogromnego gipsowego phallusa) kolejnej ofiary, kobiety o temperamencie dzikiej kotki (Miriam Karlin), Alex dostaje się do więzienia. Opuszcza je po poddaniu się rehabilitacyjnej kuracji wstrząsowej: przed szeroko otwartymi oczami przestępcy — powieki przytrzymują specjalne klamry — przesuwają się filmowe sceny najprzeróżniejszych aktów gwałtu, okrucieństw i przemocy, a jednocześnie aplikuje mu się szczególny lek, który działa jak moralny ekwiwalent antabusa. Na specjalnie zwołanej konferencji prasowej uleczony Alex poddany zostaje próbom: nie daje się sprowokować brutalowi, który każe sobie lizać buty; gdy zaś prawie naga blondyna kusi go swoimi wdziękami, skręca się w ataku mdłości.

Kuracja rehabilitacyjna zobowiązuje jednak Alexa do odwiedzenia dawnych ofiar. W ustronnej willi przyjmuje go gościnny gospodarz, pisarz o poglądach postępowych (Patrick Maggee), który widzi w Alexie ofiarę policyjnego systemu. Nie domyśla się bowiem, że jest to ten sam młody chuligan, który ze swoim gangiem napadł swego czasu na jego dom i zgwałcił żonę. Dopiero dźwięki IX Symfonii demaskują bohatera. Jednakże jakiś nieszczęśliwy przypadek w czasie kuracji wywołał u Alexa alergiczny wstręt do muzyki, którą kiedyś tak kochał. Pisarz mści się więc, grając fortissimo IX Symfonię. Alex, by uciec przed nieznośną muzyką, próbuje samobójstwa. Zostaje wprawdzie odratowany, ale odzyskuje dawną, przedkuracyjną osobowość.

Teraz jednak sprawę podejmuje prasa, oskarżając rząd, że wykorzystuje ludzi jak świnki morskie dla pseudo-leczniczych eksperymentów. W ogniu ataków prasowych minister przyrzeka Alexowi opiekę i protekcję. *„I wszystko* — pisze John Coleman w tygodniku „New Statesman" — *kończy się dobrze, to znaczy całkiem źle".*

Kolejna komedia Kubricka, utrzymana we właściwym mu stylu poważnej ironii, zyskała w krytyce angielskiej wiele pochwał za doskonałe wykorzystanie wszystkich elementów widowiska filmowego: w szczególności — za niezwykle sprawną narrację, za świetne prowadzenie aktorów — zwłaszcza McDowella i Patricka Maggee — za znakomite użycie muzyki Beethovena, Rossiniego, Purcella, Elgara i Rimskiego-Korsakowa. Arcyzabawnie wypadły również dialogi, zaczerpnięte z powieści Burgessa, który dość często używa z lekka zangliczonych słów rosyjskich: na przykład bar mleczny nazywa się „Korova Milkbar", rosyjskie „charaszo" zamienia się w dwuznacznie po angielsku brzmiące „horrorshow" (horror — strach, show — widowisko).

T. K.

Gwałt i muzyka
Malcolm McDowell

„A Clockwork Orange", film produkcji amerykańskiej. reż. Stanley Kubrick

głosy i *głosy*

TŁO

Cechą dobrej kinematografii — twierdzi Krzysztof T. Toeplitz (MIESIĘCZNIK LITERACKI, nr 1/72) — jest właściwy sposób traktowania drugiego planu, czyli tła akcji. Przed laty „reżyserom światowym zdawało się przyświecać przekonanie, że to, co mają do opowiedzenia w zakresie anegdoty i fabuły, jest sprawą pierwszorzędnej wagi, na której należy skupić całą uwagę i wrażliwość widza. Filmy służyły przede wszystkim opowiadaniu, zapoznawaniu się z losami bohaterów (...) W stosunku do tego głównego wątku »tło spełniało zazwyczaj rolę służebną«".

Zdaniem Toeplitza nowe kino „zaczyna stopniowo wywracać tę kolejrzeczy", co nie oznacza, że reżyserzy — „zwłaszcza filmów obliczonych na szeroką widownię" — przestali doceniać znaczenie i potrzebę trzymającej w napięciu fabuły. „To nie jest utrata wiary w sens opowiadania. To raczej przekonanie, że samo opowiadanie nie jest sprawą decydującą, że w filmie dziać się musi jeszcze coś poza tym".

Krytyk na podstawie analizy kilku filmów, m.in. wyświetlanych niedawno u nas: „Obławy", „Dworca Białoruskiego" i „Cyrku straceńców", formułuje tezę: „Film współczesny coraz goręcej, i słusznie, wierzy, że to, co jest w nim warstwą obserwacyjną, tłem, drugim planem akcji, ma wartość niezależną i, niekiedy, wręcz wyższą i bardziej doniosłą niż opowiadana fabuła, która z reguły, nawet przy zachowaniu wszelkich przepisów sensacyjności, zbiec się jednak musi z jakimś schematem, który znamy i który osłabia naszą wrażliwość i uwagę. Z drugiej strony jednak nie oznacza to wcale, że należy robić filmy »z samego tła«, rozlane w opisowości, pozbawione kośćca".

Jeśli zaś chodzi o rodzimą twórczość filmową, to „znajdujemy się jeszcze ciągle na etapie kinematografii bądź to opowiadającej zdarzenia i głuchej na istotną wartość tła i opisu, a więc kinematografii postnej, po której z tej właśnie przyczyny pozostaje, nie uświadomione nawet przez widza, poczucie jałowości, bądź też na etapie nudnego afabularnego poetyzowania".

JESZCZE O SZKOLE

Artykuł Barbary Seidler „Spór o szkołę filmową" w krakowskim ŻYCIU LITERACKIM, który niedawno omawialiśmy na tym miejscu, wywołał dwie repliki na łamach łódzkich ODGŁOSÓW (nr 4/72). Replikujący, Jerzy Urbankiewicz i Jerzy Wilmański, powołują się zgodnie na decyzję sejmowej Komisji Kultury, która wypowiedziała się za pozostawieniem szkoły filmowej w Łodzi.

„Sprawa więc została definitywnie zakończona" — pisze Wilmański. A zdaniem Jerzego Urbankiewicza, tytuł artykułu Barbary Seidler „jest nieaktualny". Wprawdzie nowe są argumenty publicystki, przemawiające za Warszawą, „ale są to argumenty rozpaczliwe, które niczego zmienić nie mogą" (Urbankiewicz).

Mimo takiego przekonania, Jerzy Urbankiewicz w dłuższym wywodzie raz jeszcze rekapituluje i rozwija obronę istniejącego stanu rzeczy. Z twierdzeń Urbankiewicza jedno wydaje się szczególnie zastanawiające. Autor obliczył, że 161 absolwentów wydziału reżyserskiego pracuje w zawodzie, „a wśród nich są takie nazwiska jak na przykład Kutz, Has, Wajda, Zanussi, Skolimowski. Nikt nie twierdzi, że szkoła jest zła".

Wydaje się, że większą siłę dowodową miałoby stwierdzenie, że szkoła jest dobra. Ale oto na tej samej stronie pisma Jerzy Wilmański, zdeklarowany zresztą zwolennik pozostawienia uczelni na dotychczasowym miejscu, przytacza jej ocenę, którą jeden z najmłodszych i utalentowanych wychowanków szkoły, reżyser Grzegorz Królikiewicz, przekazał MIESIĘCZNIKOWI LITERACKIEMU. „Ocena miażdżąca" — konstatuje Wilmański, przypominając, że o łódzkiej szkole mówi się „niekochana". „Nie kocha jej — kończy Wilmański — reżyser Grzegorz Królikiewicz — to pewne. Ale może dlatego, że kocha film?".

KAPPA

DOPING DLA KONI

Film Sidneya Pollacka pokazuje ludzi sponiewieranych przez nędzę, zezwierzęconych przez głód pieniądza. Już nie setek dolarów, obiecanych zwycięzcy w nagrodę, lecz jakiegokolwiek pieniądza — choćby bilonu wyrzucanego z trybun na parkiet taneczny. Żeby żyć, trzeba tańczyć — hasło jedyne w swoim rodzaju. Silne wrażenia, jakich doświadczamy oglądając „Czyż nie dobija się koni?", wywodzą się z odczucia ponurego paradoksu. Taneczny ruch był spontanicznym wyrazem radości życia, zabawa zawsze była symbolem swobody. Tutaj odwrotnie: taniec jest torturą, a zabawa — niewolą. Uczestnicy wielkiego maratonu tanecznego sprzedają swoją straszliwą „zabawę", a widzowie kupują cierpienia tych tanecznych katorżników, pozbywając się w zamian własnych strapień. Cudze cierpienie krzepi. Tym bardziej zabawa, która zmienia się w swoje własne przeciwieństwo, które w końcu staje się publicznym upodleniem — jak w godzinie sprinterskiego wyścigu tancerzy. Na widowni okrutnego spektaklu zasiadają nobliwe starsze panie, które łatwo sobie wyobrazić w roli działaczek jakiejś ligi ochrony moralności. Czyż można by im wytłumaczyć, że kupując bilet wstępu na maraton taneczny okazały nie byle jakie okrucieństwo? Byłoby to bardzo trudne, gdyż moda o widowisku, które zostało bezboleśnie i bezrefleksyjnie zasymilowane przez kulturę.

W gruncie rzeczy bowiem Pollack opowiada nie tylko o maratonie tanecznym z doby amerykańskiego Wielkiego Kryzysu lat trzydziestych. Opowiada o kryzysie widowiska ufundowanego i zniewolonego przez pieniądz. W angielskim i amerykańskim filmie doby współczesnej, w różnych sceneriach — ringu, cyrku, filmu, boiska — pojawia się jedna i ta sama postać: sylwetka gladiatora zmuszonego do walki o życie. Prawda, że autor „Czyż nie dobija się koni?" obrazuje tę konieczność w kategoriach dosłownych. W tanecznej sali tortur jest darmowe jedzenie i sen — majak o wielkiej nagrodzie; za progiem — tuż, tuż rozpościera się morze, symbol wolności, ale być wolnym, znaczyłoby umrzeć z głodu. Mechanizm zniewolenia i upodlenia byłby jednak przecież identyczny w sytuacji mniej drastycznej, przy bezpośrednim zagrożeniu bardziej odległym, niż to, któremu podlegają bohaterowie filmu Pollacka. Champion bokserski, gwiazdor filmowy czy akrobata cyrkowy — to tacy sami profesjonaliści, jak tancerze zawodowi i tancerze desperaci z „Czyż nie dobija się koni?". Znaczą coś dla producenta widowiska, póki wycisnąć z nich można dochód; idą na dno, kiedy przestają być atrakcyjnym towarem. Człowiek jako towar — oto właściwy temat „Czyż nie dobija się koni?".

Ów temat — współcześnie coraz częściej deklarowany nie tylko na obszarach filmu i nie tylko w sztuce — naprowadza Sidneya Pollacka na ideę metaforyczną, wizualnie efektowną, ale nieprzekonywającą myślowo. Śladem powieści Horace McCoya reżyser osadza akcję w realiach Ameryki lat trzydziestych, ale na tym nie poprzestaje. Nędza ofiar kryzysu i bezwzględna władza przynależna businessmanom, zatrata człowieczeństwa i terror psychiczny zaprowadzony słabym przez silnych — kojarzą się Pollackowi z kluczowymi wydarzeniami powszechnej historii najnowszej. Powiada on o ludziach podobnych aranżerowi maratonu tanecznego, że — „potrafią oni być doskonałymi, idąc we właściwym kierunku, a jednocześnie bardzo negatywnymi, podążając w innym. Dać im odrobinę władzy i sądzę, że przypominaliby kogoś, kto nazywa się Hitler...". Deklaracja ta znajduje — niestety — potwierdzenie w pewnych sposobach dramatyzowania akcji filmowej. Jakby niepewny siły oddziaływania samego obrazu maratonu (a jest to siła olbrzymia) Pollack ofiarowuje nam monstrualny obraz biegowego współzawodnictwa umęczonych tancerzy. Odbywa się to pod groźbą „uśmiercenia" (cudzysłów niekonieczny) najsłabszych, pod hasłem bezlitosnej konkurencji; w asyście lekarskiej stwierdzającej u nieboszczyków „lekkie niedomagania sercowe" i przy katowskiej ingerencji porządkowych, którzy sadystycznie eliminują ofiary wyścigu. Twarz kapo z obozu koncentracyjnego na szczęście się nie pojawia, ale też właśnie w tych fragmentach filmu Pollack objawia szlachetną naiwność, która nie pozwoliła Amerykanom zrobić żadnego znaczącego filmu o faszyzmie. Maraton taneczny z Hollywoodu Anno 1932 ma podłoże ekonomiczne. Przedsiębiorca od „show-businessu" żeruje na ludzkiej nędzy, ale — nawet obdarzony większą władzą — nie stałby się od razu krewniakiem Hitlera; jest orędownikiem pieniądza i konkurencji, a nie totalizmu; w poczynaniach swoich nie musi bynajmniej odwoływać się do brunatnej ideologii. Zgoda, że przejście między tą „ekonomiczną" a

RAFAŁ MARSZAŁEK

W tanecznej sali tortur
Jane Fonda i Michael Sarrazin

„ideologiczną" sferą istnieje, że najbardziej neutralna z pozoru praktyka społeczna może mieć konsekwencje złowieszcze. Oprócz tej praktyki istnieje jednak jeszcze sfera ideałów społecznych, która bądź co bądź zaprowadziła Amerykę Roosevelowską do wojny, a nie do sojuszu z faszyzmem. Tego Pollack nie uwzględnia: w roku 1969 przenosi kompleksy Ameryki współczesnej na Amerykę wczorajszą. Nadając swemu „tanecznemu" filmowi wymowę symboliczną, objawia niepokój charakterystyczny dla wielu dzisiejszych intelektualistów amerykańskich.

W jednym jest celny niebywale: w krytycznym, sarkastycznym wizerunku rodzimej frazeologii. Amerykańska „drętwa mowa" — różna od naszej, lecz podobnie śmieszna — rozlewa się w tym filmie szeroko. Mistrzem w tym fachu jest taneczny mistrz ceremonii. Żeby rozpieścić słowami swoich gladiatorów i podbić publiczność, bajdurzy on z estrady nieprzerwanie o „naszych dzielnych chłopcach", „kochanych dzieciach", „prawdziwej sensacji", „wzruszającej swojskiej chwili", „naszej małej rodzinie". Nawet mdlejącym z wysiłku pięćdziesięcioletnim sprinterom nie odpuści, chwaląc ich za to, że „nie zrezygnowali z walki, jak przystało na prawdziwych Amerykanów". Ta krzepa dziennikarska i słodycz z reportaży telewizyjnych wdzierają się nie tylko do słownika, lecz i do myślenia współczesnego Amerykanina. Frazeologia zwalnia od samodzielności, wspólnota języka — „wzruszającego" i „dziarskiego" na przemian — pozwala na bezpieczne, bierne uczestnictwo w rytuale kulturowym, który – jak ów taneczny maraton — może być po prostu usankcjonowanym morderstwem.

Trzeba dramatycznych ludzkich spraw, żeby ujawniły się talenty dramatyczne. Gig Young w wiodącej roli businessmana Rocky'ego daje portret znakomity: a przecież zaczynał karierę od „Trzech muszkieterów", polskiej widowni pokazał się w obrazie „Jak zdobyć męża". Skrachowanego starego marynarza (może marynarza fałszywego? „wilka morskiego" tylko pozorowanego?) gra Red Buttons — kiedyś drugorzędny aktor kabaretowy. Jest wreszcie Jane Fonda, osławiona Barbarella, Vadimowska „sexbomba". Barbarella okazuje się wspaniałą aktorką dramatyczną; dla mnie jest oczywiste, że Fonda za kilka lat może być pierwszą tragiczką ekranu. Przyszłą tragiczkę przywykliśmy na razie oglądać w pikantnych negliżach. Producenci robią forsę na „Barbarelli"; Fonda, dopóki młoda, „robi" nazwisko na swych efektownych nagościach. Czy przypadkiem kino też nie dopinguje koni?

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Czyż nie dobija się koni?" (USA), reż. Sidney Pollack

Filmowa adaptacja często i chętnie grywanej komedii Williama Szekspira „Poskromienie złośnicy" powstała w roku 1967, a więc o rok wcześniej niż „Romeo i Julia", kolejna ekranizacja dokonana przez tego samego włoskiego reżysera, Franco Zeffirellego. Na naszych ekranach filmy te pojawiły się z różnicą około dwóch lat w odwróconej kolejności, co nie pozostaje bez znaczenia dla odbioru „Poskromienia złośnicy". Wszystko bowiem, co w „Romeo i Julii" jest wartościowe, co przybrało tam niemal idealny kształt artystyczny, to w tej komedii — obrazującej walkę kobiety i mężczyzny o dominację w małżeństwie — stanowi dopiero zapowiedź przyszłego dzieła o kochankach z Werony.

„Poskromienie złośnicy" Zeffirellego nie jest wolne od potknięć. Wynikają one przede wszystkim z braku filmowego doświadczenia reżysera, który był przecież przez długie lata twórcą teatralnym i operowym. Dotyczy to przede wszystkim dramaturgicznej budowy filmu, który — mimo że dość wyraźnie odbiega od Szekspirowskiego oryginału — nie pozbył się cech teatralnych. Jest to widoczne w podziale na akty, koniecznym na scenie, lecz denerwującym w filmie. W sekwencjach podróży Kasi i Petruccia z Padwy do jego zamku, a następnie z powrotem do rodzinnego miasta młodej mężatki, w owych scenach mających za zadanie ujednolicenie dramaturgii i zatarcie szwów pozostawionych przez antrakty, owe szwy są niestety bardzo widoczne. Teatralność „Poskromienia złośnicy" widoczna jest także w grze aktorów: Elizabeth Taylor (Kasia) i Richarda Burtona (Petruccio), przy czym sławna Liz jest niestety Katarzyną ze złego teatru: naturalistycznego, kokieteryjnego i stosującego tanie chwyty. Nie byłoby to może tak denerwujące, gdyby inni wykonawcy grali inaczej. Niestety, nieposkromiona Elizabeth Taylor narzuca swą konwencję partnerom, a nawet reżyserowi, który w scenach bez udziału złośnicy-Kasi robi co może, by choć cośkolwiek uratować; i te sceny są zresztą najlepsze, nasycone życiem renesansowej Padwy, ma-

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

lownicze, a przy tym nie teatralne.

To ostatnie stwierdzenie jest może trochę przesadne. Cechą twórczości Zeffirellego jest umiejętne i specyficzne łączenie tego, co teatralne, z tym, co filmowe. Polega to na swoistej stylizacji, mieszczącej w sobie najlepsze tradycje teatru (od czasów komedii dell'arte), a dające się przetransponować na język filmu. Oglądając „Romeo i Julię", a także najlepsze fragmenty „Poskromienia złośnicy", widz ani na chwilę nie zapomina, że ma do czynienia ze scenicznym dramatem, który został „pokonany" przez film, nie tracąc przy tym nic ze swych prawdziwych wartości. I tak, na przykład, bardzo piękna scena, w której grupa zalotników z Petruccieм na czele udaje się pod dom Kasi i Blanki, ma swój rodowód w inscenizacji teatralnej, przy czym w teatrze, z przyczyn technicznych, montażowych, nie mogłaby być nigdy zrealizowana, tak jest bowiem filmowa. Gdzieś tu właśnie tkwi tajemnica sztuki Zeffirellego, ten pomost łączący teatr i film.

W renesansowej Padwie
Elizabeth Taylor i Richard Burton

Nieposkromiona Liz Taylor

William Szekspir pisał „Poskromienie złośnicy" na przełomie panowania dynastii Tudorów i Stuartów, w czasach kiedy na tronie brytyjskim zasiadała Elżbieta I, reprezentantka monarchistycznego absolutyzmu. Można więc podejrzewać, a zakończenie utworu jeszcze to potwierdza, że intencje autora były jak najbardziej antyfeministyczne, że przy pomocy tej na poły politycznej komedii chciał Szekspir jeszcze raz określić miejsce kobiety w małżeństwie i w społeczeństwie, dając jej do zagrania rolę osoby całkowicie zależnej od swego pana, którym powinien być mąż. Oglądając „Poskromienie złośnicy" wydaje się, że reżyser chciał być wierny intencjom wielkiego pisarza, ale, niestety, nie udało mu się to. Inną jeszcze niż Szekspir i Zeffirelli koncepcję roli Katarzyny miała jej odtwórczyni. Film jest frapującym obrazem walki reżysera z gwiazdą, walki zakończonej jej zwycięstwem.

Kasia w interpretacji Elizabeth Taylor nie jest dziewczyną złą z natury, lecz — zgodnie z hollywoodzką psychologią — skrzywdzoną przez niedobrego ojca, spychaną na drugi plan przez anielską siostrę Blankę, a w chwili pojawienia się Petruccia, napastowaną przez brudnego i zapijaczonego brutala, który — nawet mimo tych wad — nie jest jej aż tak bardzo wstrętny. Poślubiona wreszcie wbrew własnej woli, a więc zniewolona, dostaje się w jego brudne łapska, które nią poniewierają, tak fizycznie, jak i moralnie. Petruccio, który w zamierzeniu reżysera idącego za myślą Szekspira, miał być co prawda brudasem, ale jednocześnie człowiekiem Renesansu, w zestawieniu ze swoją biedną ofiarą wyszedł na zwykłego bezmyślnego brutala, którego spóźnienie na własny ślub, nagłe opuszczenie weselnego przyjęcia i całe dalsze postępowanie wynika tylko i jedynie z matolectwa. Przy takim Petrucciu Liz błyszczym się da: inteligencją i przebiegłością, gracją ruchów i czystością, gospodarnością i życiową zaradnością, zaś w scenie finałowej wygłasza swój „monolog poddaństwa" w sposób tak ironiczny, że malująca się na twarzy Petruccia duma z poskromienia złośnicy nie najlepiej świadczy o jego rozumie.

I dlatego nie od rzeczy jest pytanie: kto w tym filmie został poskromiony — Szekspir, Zeffirelli czy Burton?, bo na pewno nie Taylor.

„Poskromienie złośnicy" (USA—Włochy), reż. Franco Zeffirelli

FRAGMENT PE.

Spontaniczny film miłosny
„Love Story" reż. Arthura Hillera

W końcu stycznia odbył się w Warszawie Tydzień Filmów Amerykańskich. Jaki obraz tej kinematografii zobaczyliśmy na ekranie?

Jaką jednorodną, scalającą formułę znaleźć dla przedstawienia olbrzymiej, zróżnicowanej kinematografii? Projektodawcom Tygodnia Filmów Amerykańskich przypadło w udziale niełatwe zadanie. Musieli dokonać wyboru subiektywnego i fragmentarycznego (siedem tytułów!), ale przecież jednocześnie wychodzącego naprzeciw oczekiwaniom widowni.

Trzeba powiedzieć, że na pierwszy rzut oka zestaw przeglądu nie budził zbytniej fascynacji. Dwa filmy z gatunku „sciencę fiction", dokumentalny obraz oświatowy, dramat obyczajowy i składanka nowelowa według prozy Capote'a, komedia współczesna, a na okrasę — jak powszechnie sądzono — sławna „Love Story"; wszystko to zachęcało wprawdzie do obejrzenia imprezy, ale nie pod szyldem „zobaczcie koniecznie". Tymczasem jednak okazało się, że przegląd filmów amerykańskich dostarczył niemało satysfakcji, a przy tym zdradził tendencje charakterystyczne dla dzisiejszego kina w Stanach Zjednoczonych. Pierwszym odejściem od spodziewanego schematu były filmy „science fiction": „Mgławica Andromedy" Roberta Wise'a i „Kosmiczni rozbitkowie" Johna Sturgesa.

HISTORIE NIE Z TEJ ZIEMI

były takimi bardziej poprzez wybór miejsca i przedmiotu akcji niż poprzez konwencję baśniową. Emocje widowni wywodziły się z poczucia realności, ze świadomości współuczestnictwa w perypetiach relacjonowanych przez film. Oto pasjonująca „Mgławica Adromedy": pojemnik satelity sprowadza tajemniczą, natychmiastową, totalną prawie śmierć na amerykańskie miasto. „Miasto umarłych" zostaje izolowane od świata zewnętrznego, a w centrum naukowym w Nevadzie rozpoczynają się gorączkowe prace nad wyodrębnieniem śmiercionośnej siły. Najpierw siła ta jawi się potężnemu trustowi mózgów jako zupełnie anonimowe „coś", potem w fantastycznym zbliżeniu mikroskopowym naukowcy wyłuskują z pojemnika ciało o nieznanym składzie chemicznym, wreszcie drogą żmudnych analiz i komputerowych ustaleń określają sposób istnienia i działania kosmicznego drobnoustroju. To jednak nie przynosi ukojenia. Kosmiczne ciało działa jak reaktor jądrowy! Przemienia materię w energię, a że rozmnaża się drogą podziału i mutacji, odżywia się wszystkim i adoptuje się wszędzie — widmo natychmiastowej śmierci staje przed Ameryką i ludzkością. Finał filmu — mimo że zakończony ujarzmieniem nowoczesnego smoka przez waleczną i mądrą naukę — pozostawia widza w niepokoju. Wise wcale bowiem nie ukrywa, że praca naukowców — pozytywnych bohaterów „Mgławicy Andromedy" — jest uwarunkowana projektami „obronnej wojny bakteriologicznej", a wojna ta jest i będzie funkcją wielkiej polityki, na którą już laboratoria naukowe nie mają żadnego wpływu.

Z jednej strony film Wise'a manifestuje inwencję i precyzję współczesnej nauki z jej „komputerem numer jeden", jak ktoś dowcipnie powiada, czyli z mózgiem ludzkim na pierwszym planie. Z drugiej — „Mgławica Andromedy" unaocznia niemożliwość istnienia czystego świata nauki, gdyż ten będzie coraz bardziej podporządkowany spraktycyzowanym mechanizmom wielkiej państwowej polityki. Scena, w której naukowcom w ostatniej chwili udaje się udaremnić decyzję atomowej zagłady zarażonego miasta (groziłoby to fantastycznym rozprzestrzenieniem się śmiercionośnej kolonii), brzmi echem znajomych przestróg, ale ukonkretniona, plastycznie zobrazowana przez film, jest w istocie dramatyczna. W ogóle Wise dokonał rzeczy niezwykłej: sprawił, że nie wychodząc poza obręb laboratorium, pozostając w zimnym bezosobowym świecie komputerów i telewizyjnych kodów, przeżywamy całą sprawę jako urzekające, ludzkie doświadczenie.

---

plamy na ekranie

„PÓŁ-IDEALIZM TO CHOROBA DUSZY"

Udało mi się niedawno, psim swędem, obejrzeć amerykański film Roberta Mulligana „Lato 1942", o którym wiedziałem wcześniej, że plasował się na czołowych lokatach tamtejszych bestsellerów ostatniego okresu, a nawet zdobył sławę „filmu półrocza". Do tych klasyfikacji nie należy, oczywiście, przykładać większej wagi, podobnie jak do list książek-bestsellerów, zamieszczanych w „The New York Book Review". Po kilku latach pojawiają się niektóre z nich i u nas, wtedy zaś okazuje się, że ich wartości literackie są nad wyraz podejrzane, i że wiele z nich zaliczymy do prywatnej listy worst-sellerów, czyli książek najgorszych. Rzecz ma się podobnie z „Latem 1942".

Jest to historia inicjacji erotycznej dwóch młodych chłopców, poprzedzona — mało subtelną, raczej krzykliwie „zabawną" — analizą tzw. niepokojów wielu dojrzewania. O tychże niepokojach myślę jak najgorzej od czasu, kiedy sąsiadka wbiegła do mego pokoju z prośbą o pomoc, albowiem z ich powodu jej syn łomotał ojca. W filmie Mulligana jednak konflikty wieku dojrzewania, choć ukazane pieprznie i z nadwyżką przeróżnych dowcipasów, są łagodniejsze, ograniczone do sfer ciekawości wizualno-pettingowo-łechcących. Wreszcie mniej subtelny z koleżków przesypia się z dziewczyną w jego wieku, co widzi wrażliwszy, który już przy kupnie prezerwatyw przeżywał różnorakie katusze. Ten natomiast, zafascynowany od początku dojrzałą, samotną kobietą, której sensem życia jest oczekiwanie na list od męża biorącego udział w wojnie, zostaje przez nią uwiedziony w dniu, kiedy ona dowiaduje się o śmierci małżonka w lotniczej wyprawie nad Francję. Potem zastaje od niej kartkę, żeby zawsze pamiętał — i ta pamięć będzie ich wspólna i dozgonna. Można tu tylko dodać, że w pewnym momencie film przełamuje się, przepływając z tonacji zabawowej w liryczną, podkreśloną sentymentalnym motywem muzycznym. Widzowie mogą się wzruszyć, nawet jeśli trzeźwiej pomyślą, iż wynika stąd nauka, że jeśli się jest niedojrzałym, to lepiej wiązać się z dojrzałością niż podobnym sobie; bohater nasz wyjdzie bowiem z przygody zapewne bardziej doświadczony, ceniąc skarby przeżyć, jakie mu podarowano. Na pewno jednak chciwość nas ogarnie do tego stopnia,

ŁAŻU WSPÓŁCZESNEJ AMERYKI

Drugi renomowany hollywoodzki majster, John Sturges, zrobił swoich „Kosmicznych rozbitków" w sposób znacznie bardziej tradycyjny. Wielki, podyktowany przez samą współczesność, temat uwięzienia wyprawy astronautów w kosmicznej przestrzeni, wpisany został w konwencję „psychologii przygodowej"; reżyser od lat specjalizuje się w tej konwencji. Bohaterowie „Rozbitków" przeżywają więc malownicze kryzysy i nawroty nadziei, w obliczu niebezpieczeństwa objawiają bohaterstwo lub słabość. Zaś na Ziemi, w ośrodku Houston, małżonki straceńców trwają pogrążone w niepewności i rozpaczy; na szczęście biedne niewiasty (jak i cała ekipa) korzystają z przystojnego duchowego wsparcia Gregory Pecka — odpowiedzialnego za całość kosmicznych wypraw. A przecież i ten film — zakończony symptomatyczną sceną, w której radziecki statek kosmiczny zmienia orbitę i wspólnie z jednoosobową ekspedycją ratunkową z Houston śpieszy na pomoc rozbitkom — miał w sobie coś niebanalnego przez to, że pokazywał zwycięską walkę ziemskiej techniki przeciw pułapkom Kosmosu. Zarówno w „Mgławicy Andromedy", jak w „Kosmicznych rozbitkach" wkraczamy w dziedzinę, którą nazwać by można „science life". Jest to obraz fantastycznego (w sensie tempa rozwoju i obfitości narzędzi) życia nauki współczesnej; obraz aktywności wychylonej w przyszłość, ale użytkowanej przez teraźniejszość. Można przypuszczać, że ten rodzaj wypowiedzi usunie na dalszy plan tradycyjne obrazy z dziedziny „science fiction". Pole do popisu dla filmowców jest tu olbrzymie, bo ciągle jeszcze niewyczerpane są sekrety natury.

Walon Green, w oparciu o badania historii naturalnej i entomologii, zrobił efektowny film oświatowy o życiu owadów na naszej planecie. W „Kronice Hellstroma" znalazły się zupełnie niewiarygodne obrazy zorganizowanego życia społecznego owadów — stworzeń, które — jak zapewnia reżyser uzbrojony w argumenty naukowe — zdominują nas ludzi, zmaltretują i wytępią. Ta uwierzytelniona przerażającymi argumentami teza zdradza reklamowy temperament amerykańskiego dokumentu; merytorycznie warta jest tyle, co prognozy demografów, że rychło zginiemy z głodu, i chemików, że zatrujemy się środkami chemicznymi (w tym: owadobójczymi), wreszcie fizyków, że zniszczy nas atom.

KILKA ŁATWYCH UTWORÓW

reklamowało się w przeglądzie prościutkimi tytułami, fabułą, doskonale oswojoną problematyką. I rzecz ciekawa: wszystkie, nie wyłączając prowokacyjnie już niemal dziecinnej, ostatniej noweli z „Trylogii" Franka Perry'ego według Capote'a, doczekały się oklasków. Najtrudniejsze i najbardziej intymne reakcje widowni zanotowano, zgodnie z oczekiwaniami, na najłatwiejszym filmie tygodnia — „Love Story" Arthura Hillera według powieści Ericha Segala. Co bardziej wrażliwe kinomanki nie mogły klaskać, skoncentrowane na łkaniu; profesjonalni kinomani zmuszeni byli ukrywać satysfakcję, aby nie narazić się na prześmiechy kinomanów wybrednych, czyli okrutnych. Zaś kinomani okrutni — przypuszczam — kiedy indziej wcale chętnie pofolgowaliby sobie uczuciom sympatii. Bo wprawdzie „Love Story" niewarta jest głośnych szlochów, ale z drugiej strony jako starannie wyreżyserowany, ciepło, spontanicznie zagrany dramat miłosny — zaprzecza pamfletowym, pokątnym opiniom (zwłaszcza ze strony tych, którzy filmu nie widzieli), że to jeno amerykańska „Trędowata". „Love Story" wzbudza sympatię dla naturalności i szczerości miłosnego wątku, dla swojej zwyczajności, braku minoderii, a także — co zaskakująco brzmi, jeśli się pamięta o samym schemacie fabuły — dla dyskretności rysunku. Łzy na sprzedaż? Może. Tylko, że filmy tego rodzaju jedynie wtedy

RAFAŁ MARSZAŁEK

dają się „dobrze sprzedać", kiedy mają ów stempel świeżości. Przekonuje o tym „Love Story" na równi ze wspomnianą wyżej, autobiograficzną nowelą Capote'a z „Trylogii". To, co wykalkulowane jako opis, wyspekulowane jako diagnoza sytuacji psychologicznej, dociera już do widza znacznie słabiej. Przykład: pierwsza nowela „Trylogii" według tegoż Capote'a.

„Pięć łatwych utworów" Roberta Rafelsona i „Pamiętnik szalonej gospodyni" Franka Perry'ego (notabene reżysera o coraz ciekawiej kształtującej się indywidualności) — to dowód na przemyślną konspirację ambitnych, celnych utworów pod egidą „łatwych": dramatu i komedi obyczajowej. Zaprzątnięte niby światem codzienności, rodzinnym piekiełkiem nieautentycznego bytowania („Pamiętnik") czy niemożnością odnalezienia się w znormalizowanym życiu społecznym (opowieść Rafelsona), zwodnicze przez swój lekki ton anegdoty i pamfletowego portretu, zawieszone między komicznym dramatem a niewesołą komedią — borykają się oba te filmy z tym samym problemem: sprawą samotności. Bohaterowie Perry'ego i Rafelsona są samotni w najgłębszym sensie słowa. Mają wolność wyboru modelu życia, przyzwoity status materialny, łatwo mogą zdobyć przesłanki do „szczęścia instytucjonalnego" (rodzina, pochodzenie, wykształcenie, pozycja zawodowa, możliwość awansu), ale takie wartości jak miłość, przyjaźń, współodpowiedzialność, bezinteresowność, wrażliwość na drugiego człowieka — przybierają w ich życiu postać groteskową lub w ogóle się nie realizują. Autorzy filmów dzielą tę gorzką świadomość z bohaterami, nadają rozczarowaniu ton sarkastyczny, protest kierują — co cenne i ciekawe — nie w stronę instytucji społecznych, lecz w kierunku mentalności, świadomości zbiorowej, zmaterializowanej i wyjałowionej przez egoistyczny praktycyzm. Można mieć nadzieję, że oba te filmy zobaczymy u nas w normalnym rozpowszechnianiu: wbrew błahym tytułom stanowią one istotny fragment filmowego pejzażu współczesnej Ameryki.

Ambitny dramat samotności
„Pięć łatwych utworów" reż. Roberta Rafelsona

że poszukamy jakiegoś buziaka na pobliskim fotelu kinowym, a historia, którą gotowi byliśmy pobłażliwie kojarzyć z protektoratem Freuda, da nam proste równanie, że miłość to E = mc² ludzkiego życia.

„Lato 1942" jest filmem nudnawym, z lekka topornym, o wiele mniej zgrabnym niż np. „Na samym dnie" Skolimowskiego. Nie o to jednak mi idzie, lecz o konstatację ogólniejszą, tyczącą pewnej charakterystycznej tendencji, już dostrzegalnej w najnowszym kinie amerykańskim. Idzie w niej o zdyskontowanie niebywałego sukcesu „Love Story". W tym sensie „Lato 1942" można by zaliczyć do utworów objawiających przełom romantyczno-sentymentalny, modelujący inne nastawienia młodzieży, niż te, jakie prezentowano w ostatnim dziesięcioleciu. Wszędzie tam, od czasów bodaj Jamesa Deana, kreowano pokolenie sceptyczne, trzeźwe wobec mitów, cyniczne do granic obrazoburstwa, w pewnych przypadkach szowinistyczne. Może w końcu lat sześćdziesiątych, w odniesieniu np. do hippiesów, pojawiła się inna nuta, franciszkańska — idealizm przeciwstawiony światu — jednak tam liczono się z pewną realnością, gdyż postawy takie propagowane były rzeczywiście przez pewne kręgi młodzieży. Poczynając od „Love Story" mamy jednak do czynienia z pewnym „mitem ekranowym", który się młodzieży narzuca, lansującym zaś jako odkrycie coś, co ona ma, nie wiedząc o tym. Widzę w tym ponowienie dawnych prób „hollywoodzkiego uśpienia", które przy pomocy filmu narzuciło kiedyś pewien specyficzny rodzaj amerykańskiej czułostkowości, stereotypy życia uczuciowego, co więcej: pewien rodzaj idealizującego marzenia.

Marzenie to miałoby być odtrutką na pragmatyczny kult, w którym zatopione jest tamto społeczeństwo. W konfrontacji jednak z rzeczywistością to wyidealizowane marzenie — wydelikacone do granic możliwości — ponosi klęskę. Z niej zaś rodzą się frustracje, a także charakterystyczny „pół-idealizm", rozdzielający ludziom świat na „konieczny" i „wyśniony". Ten przedział, nieuregulowany wewnętrznym

KRZYSZTOF MĘTRAK

sobisty; samobójstwo było tu konsekwencją utraty marzenia i zatraty idealizmu. „Pół-idealizm to choroba duszy" — powiadał ktoś w tym filmie — i są to słowa święte. Stereotyp marzenia narzucony przez filmy podobne do „Love Story" musi zrodzić rozdarcie „pół-idealizmu".

życiem, bywa dla jednostek wrażliwszych tragiczny. I dlatego tak przenikliwym dziełem był stary film Aldricha „Wielki nóż" z roku 1955, ukazujący hollywoodzkiego aktora wplątanego w machinacje kontraktowe i dramat o-

Mówi

Jan Troell

— Jestem nie tylko reżyserem, ale i operatorem wszystkich moich filmów — mówi znany Szwed, autor „Emigrantów" oraz „Oto twoje życie" — *dlatego mam większe możliwości wyboru, więcej czasu na zastanowienie się. Kiedy zaglądam przez wizjer kamery, mogę osobiście podjąć decyzję, jakie partie filmu będę realizować według scenopisu, a jakie zamierzam improwizować. Nie dbam przy tym o żadne prawidła dramaturgiczne, o żadne teorie; kręcę tak, jak mi się żywnie podoba. Na ogół wiem, jaka scena może zrobić wrażenie na widzach. Przy takiej metodzie istnieje jednak pewne niebezpieczeństwo; spoglądając przez wizjer jestem zbyt zainteresowany istotą akcji. Pewne szczegóły, znajdujące się poza polem widzenia kamery, mogą mi umknąć. Dlatego też kręcę sporo materiału, z którego podczas montażu wybieram tylko znikomą część.*

Realizacja filmu to dla mnie okazja do kontaktu z ludźmi. Gdybym wiedział, że po napisaniu scenariusza jestem zdany na własne siły, byłoby to dla mnie deprymujące. Już podczas pracy nad scenariuszem zasięgam rady innych i korzystam z tych rad do ostatniego dnia zdjęć. Film nigdy nie jest dziełem jednej osoby, powstaje jako rezultat współpracy wielu ludzi. Jestem szczęśliwy, że na taką współpracę mogę zawsze liczyć.

Premiery...

Kłopoty ze współczesnością

W Związku Radzieckim, podobnie jak u nas, przykłada się dużą wagę do tematyki współczesnej. Filmów o dniu dzisiejszym Kraju Rad powstaje rzeczywiście coraz więcej, ale jednocześnie są one coraz surowiej oceniane przez krytykę, stawiającą zwiększone wymagania wobec tematu uważanego często za „ulgowy". Ostatnio na ekranach radzieckich pojawiły się dwa nowe filmy: łotewski „Klav — syn Martina" reż. O. Dunkersa i estoński „Siedem dni Tuiza Taavi" reż. W. Kaspera. Oba utwory ocenia na łamach moskiewskiej „Prawdy" T. Iwanowa.

„Bohaterowie są prawie rówieśnikami, a i postacie zarysowane są podobnie. Obaj pracują w kołchozie, ale czują się niedostatecznie wykorzystani, nie znajdują tutaj ujścia dla swej energii, inicjatywy. W dziecięcym buncie porywają się przeciw dorosłym, przekonani, że ci ich nie rozumieją, nie są w stanie pojąć ich problemów. Oba filmy kończą się szczęśliwie — bohaterowie przechodzą zasadnicze przemiany wewnętrzne, stają się bardziej dorośli, mężniejsi. Świadczą o tym końcowe słowa Tuiza, że teraz wszystko w jego życiu ułoży się inaczej, świadczy o tym także decyzja Klava pozostania w kołchozie. A jednak nie mniej ważne wydaje się, co kryje się za słowami pierwszego z bohaterów i czym zostało podyktowane postanowienie drugiego".

W dalszym ciągu Iwanowa szczegółowo i obszernie dowodzi, że — mimo poruszenia bardzo wielu ważnych zagadnień współczesności — twórcom nie udało się uwierzytelnić swych intencji, a w zakończeniu stwierdza: „Postawiwszy sobie pierwszoplanowe ideowo-artystyczne zadania, twórcy filmów »Klav — syn Martina« i »Siedem dni Tuiza Taavi« wymigali się od poważnej rozmowy o życiu".

„Spotkanie w Bray"

André Delvaux, autor „Człowieka z ogoloną głową", „Pewnego wieczoru w pociągu" i licznych filmów telewizyjnych, uchodzi za czołowego reżysera belgijskiego. Jego najnowszy film, „Spotkanie w Bray", wyświetlany obecnie na ekranach kin zachodnioeuropejskich, potwierdza tę opinię.

„Spotkanie w Bray" jest adaptacją opowiadania współczesnego belgijskiego pisarza Juliena Gracq. Akcja rozgrywa się w roku 1917, w wiejskiej posiadłości, położonej wśród lasów, z dala od frontu. Przybywa tu młody luksemburski pianista, Julien (Mathieu Carrière), wezwany telegraficznie na spotkanie z przyjacielem, Jacquesem Nueil (Roger Van Hool). Jacques jest nie tylko muzykiem, ale również pilotem frontowym. Kiedy Julien przyjeżdża, Jacques jest jeszcze nieobecny. Podejmuje go młoda i piękna, lecz małomówna kobieta (Anna Karina — zdjęcie 2) — służąca? może właścicielka posiadłości? Mijają godziny. Tajemnicza nieznajoma częstuje gościa herbatą, a później przynosi mu lichtarze ze świecami, ponieważ zapada noc. Oczekiwanie się przedłuża, a Jacques się nie zjawia. Może poległ na froncie, a może zatrzymały go po prostu obowiązki pilota...

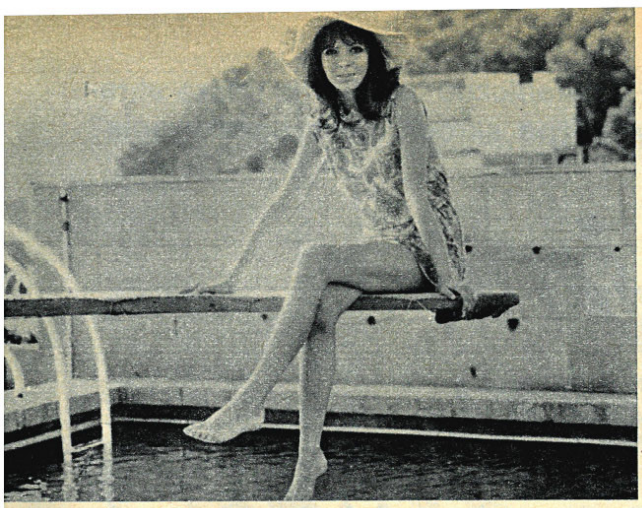
Na tej kanwie Delvaux osnuł swą opowieść, złożoną z marzeń i wspomnień. Opowieść — jak twierdzi krytyka — zaskakującą i fascynującą wizją, nasyconą atmosferą proustowską. Kiedy płyną godziny daremnego oczekiwania, bohater i narrator filmu w jednej osobie wspomina chwile spędzone z przyjacielem — kompozytorem i bogatym paryskim dandysem. Łączyło ich wspólne umiłowanie muzyki i miłość do tej samej kobiety — Odile (Bulle Ogier). Dzieliły — odmienne temperamenty i pieniądze. Julien przypomina sobie, jakim upokorzeniem było dla niego niespodziewane pojawienie się Odile i Jacquesa w paryskim kinie, gdzie wieczorami, dla zdobycia niewielkiej sumy, podjął się pracy akompaniatora. Porównuje także swoją postawę pacyfisty wobec toczącej się wojny — ze stosunkiem do niej Jacquesa. Dla jego światowego, eleganckiego przyjaciela wojna to tylko gra, zabawa.

Przejrzystość fabuły jest w tym filmie maską. Delvaux nakłada ją, aby mylić ślady, wprowadzić motywy, na których mu zależy: względności i rozciągliwości czasu, wszechobecności śmierci, nostalgii, igraszek pamięci. Służy temu nie tylko sceneria ogołoconego jesiennego pejzażu, ale także odgłosy wojny, sceny na stacji kolejowej z odjeżdżającymi na front żołnierzami, widok gazet z białymi plamami (artykuły zatrzymane przez cenzurę), zatrwożone twarze ludzi szukających na liście poległych swych bliskich.

„Podobnie jak Włoch Bertolucci i Polak Skolimowski — pisze recenzent „Les Lettres Françaises", Michel Capdenac — **również i Belg André Delvaux należy do tej samej uprzywilejowanej generacji filmowców-poetów, dla których język kina stał się środkiem odkrycia, przeniknięcia świata, ujawnienia i uchwycenia tego, co nieznane".**

1

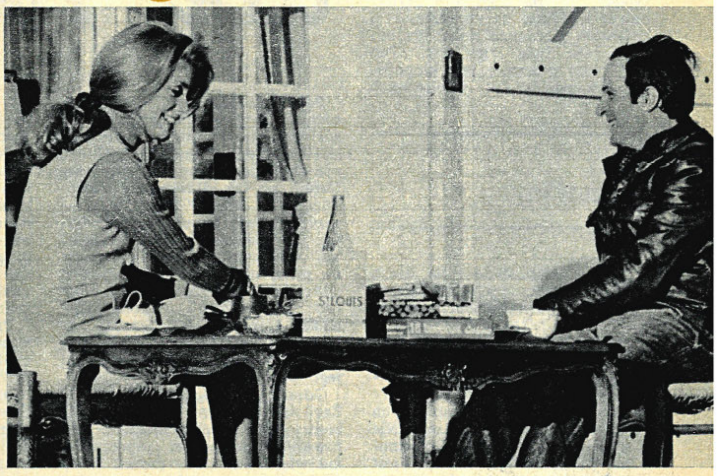
Najpiękniejsza Ursula Andress i Jean-Paul Belmondo



2 *Młoda i małomówna*
Anna Karina

3 *Hiszpanie i Francuzi*
Omar Sharif

4 *Pożegnanie z filmem*
Michel Simon



5 *Powrót do kryminału*
Catherine Deneuve i François Truffaut

Ciekawostki

Najpiękniejsze aktorki

Francuscy dziennikarze ułożyli listę dziesięciu najpiękniejszych aktorek świata. Oto one: Ursula Andress (zdjęcie 1), Claudia Cardinale, Natalie Wood, Kim Novak, Romy Schneider, Virna Lisi, Elke Sommer, Mireille Darc, Sylva Koscina i Nyreen Dawn Porter (Irena z „Sagi rodu Forsyte'ów"). Zaskakujący jest brak na tej liście Brigitte Bardot, ciągle jeszcze gwiazdy nr 1 francuskiego kina.

Aktor ze święceniami

Anglik Don Knight jest chyba jedynym na świecie aktorem filmowym, który ma święcenia kapłańskie. Otrzymał je w 1960 roku, w angielskim kościele narodowym i przez cztery lata zajmował się duszpasterstwem, studiując jednocześnie aktorstwo na kursie zaocznym w Królewskiej Akademii Sztuki Dramatycznej w Londynie. Kiedy uzyskał dyplom — zrzucił szaty duchowne i wstąpił na scenę. Wkrótce przeszedł do filmu.

Guinness jako cudzoziemiec

Alec Guinness, który uchodzi za najbardziej angielskiego z aktorów angielskich, bynajmniej nie odtwarza na ekranie ról swych rodaków. Ostatnio grał Francuza w „Hotelu Paradiso" i w „Kozle ofiarnym", był Arabem w filmie „Laurence z Arabii", Szkotem w „Melodii chwały", Japończykiem w „Większością jednego głosu". Jednak za najlepszą rolę uważa aktor kreowaną w głośnym filmie „Most na rzece Kwai" postać angielskiego pułkownika.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Jean Delannoy przygotowuje ekranizację powieści kryminalnej Jamesa Hadleya Chase „To tylko kwestia czasu". Będzie to historia fałszywego spadku, zabarwiona czarnym humorem.

LONDYN. Trwają pertraktacje w sprawie sfilmowania spektaklu „Opera za trzy grosze" Bertolta Brechta, wystawionego przez Tony Richardsona, z udziałem Vanessy Redgrave.

HOLLYWOOD. Robert Mulligan przygotowuje dalszy ciąg swego filmu „Lato 42". W głównej roli: Gary Grimes.

PARYŻ. Znany piosenkarz paryski, Johnny Hallyday, został zaangażowany przez reżysera Claude Mulota do głównej roli w filmie „Ludzie bez ojczyzny".

BERLIN. W roku 1973 upłynie dziewięćdziesiąt lat od śmierci Karola Marksa. Z tej okazji reżyser Bruno J. Böttge przygotowuje w DEFIE film biograficzny o życiu i pracy twórcy naukowego socjalizmu.

HOLLYWOOD. Powstaje tu film oparty na sławnej powieści Francisa Scotta Fitzgeralda „Wielki Gatsby". Reżyser nie jest jeszcze znany, wiadomo jednak, że w głównych rolach wystąpią: Ali McGraw („Love Story") i Robert Redford.

MEKSYK. „Gwiazda z Meksyku" — taki tytuł będzie nosić film muzyczny, w którym główne role zagrają Ursula Andress i George Peppard. Reżyserem jest Francuzka, Etienne Perier.

PARYŻ. Claude Sautet („Okruchy życia") ukończył scenariusz (wspólnie z Jeanem-Loup Dabadie) do filmu „Cesar i Rozalia". Czołowe role obejmą Catherine Deneuve (zdjęcie 5) i Yves Montand.

MADRYT. W Hiszpanii powstaje nowa wersja „Tajemniczej wyspy" Juliesa Verne'a. Reżyserem miał być początkowo Juan Antonio Bardem, ale kiedy znacznie przekroczone zostały koszty i z pomocą filmowcom hiszpańskim przyszły wytwórnie francuskie, współreżyserem filmu został Henri Colpi. W głównej roli występuje Omar Sharif (zdjęcie 3).

PARYŻ. „Kamila 2000" — taki tytuł nosi uwspółcześniona wersja „Damy Kameliowej". Główną rolę odtwarza Danielle Gaubert, a kocha się w niej aż dwóch playboyów jednocześnie.

Kronika

Michel Simon rezygnuje

Sławny aktor francuski Michel Simon (zdjęcie 4) postanowił wycofać się z filmu.

— Tym razem jest to decyzja ostateczna — mówi Simon. — Jestem już zmęczony, mam prawie 77 lat. Osiądę w mej posiadłości w La Ciotat. Żałuję tylko, że nigdy nie stanąłem z drugiej strony kamery, jako reżyser.

Medal dla Gance'a

Osiemdziesięciotrzyletni Abel Gance, nestor reżyserów francuskich, wciąż jeszcze czynny jako reżyser i działacz filmowy, otrzymał Srebrny Medal miasta Paryża. Ceremonii dekoracji dokonał Jean Cherioux, mer Paryża, podczas uroczystego przyjęcia na ratuszu.

Zmarł Jaroslav Mach

W Pradze zmarł w wieku 51 lat znany reżyser czeski Jaroslav Mach, autor wielu filmów kryminalnych, w tym tak znanych, jak „Naga pasterka" oraz zrealizowanego we współprodukcji z kinematografią polską „Zadzwońcie do mojej żony".

Dlaczego głośne filmy zagraniczne trafiają na nasze ekrany z opóźnieniem? Czy można skrócić czas oczekiwania?

Czekajmy ile trzeba, ale nie dłużej!

W n-rze 2 FILMU zamieszczono list p. Andrzeja Zalewskiego z Łodzi, który wypominał niżej podpisanemu, że — wbrew moim zapowiedziom sprzed roku — w repertuarze 1971 nie znalazło się 13 zapowiedzianych wtedy filmów. Redakcja wyjaśniła już, że 2 z tych filmów weszły jednak na ekrany zgodnie z zapowiedzią, a pozostałych 11 ukaże się w 1972, zwłaszcza w pierwszych miesiącach roku (nie dodała tylko, że na miejsce tych 11 weszło w 1971 innych 11 oraz, że każdy początek roku daje się zaplanować precyzyjniej, gdy pod koniec możliwe i zrozumiałe są pewne przesunięcia).

Nie warto by może do tych spraw powracać, gdyby list ten, jak i wiele podobnych, nie był ważnym sygnałem. Oto publiczność polska jest uważna i czujna. Coraz radykalniej odbiega od wzoru owego niewybrednego widza, który chodził co piątek do swego kina na rogu, nie bardzo nawet wiedząc, na co idzie — i za swoje pieniądze kazał się bawić przez dwie godziny. Ten fakt tylko pozornie jest kłopotliwy (bo zmusza do publicznych

JERZY PŁAŻEWSKI

rozliczeń). Naprawdę i na długą metę jest krzepiący: dla wymagającej publiczności warto pracować, warto także z nią rozmawiać.

Otóż publiczność ta jest niezadowolona z długiego odstępu czasowego, jaki dzieli prapremiery wybitnych filmów zagranicznych od ich premier w Polsce. Nie chodzi tu o kaprysy ani o snobizm. Wczesna informacja jest o wiele więcej warta od spóźnionej, a wiele filmów o doraźnej aktualności traci połowę walorów, gdy przeciągną się terminy.

Solidaryzując się z podobną niecierpliwością, musimy jednak zastrzec się, że nigdy warszawska premiera filmu francuskiego nie zbiegnie się np. z londyńską. Dzieje się tak dlatego, że z producentami filmów łączą nas stosunki innego typu. Nie kupujemy przysłowiowego kota w worku, nie kontraktujemy filmów na pniu, nie zawierzamy samym tylko reklamowym streszczeniom lub nazwiskom wykonawców. Każdą transakcję poprzedza obejrzenie przez polską komisję gotowego filmu i dyskusja nad jego walorami.

Odrzucenie obowiązującego na Zachodzie systemu zakupów, odbierającego wszelką możność sterowania poziomem repertuaru, ma więc swój słaby punkt. Przedłuża nasze oczekiwania. Czy jednak czekamy tylko tyle, ile naprawdę trzeba? Czy to czekanie nie jest wygodną wymówką dla ludzi, którzy na różnych etapach mogą ów czas skrócić, jeśli zechcą? Dowodem zasadności takich przypuszczeń jest choćby to, że w nawale konferencji i spotkań na niezliczone tematy nie pomnę ani jednego przypadku debat nad skróceniem oczekiwania na premierę. Inny dowód: przeciętny „czas oczekiwania" nie skraca się, ale wydłuża (zwłaszcza w porównaniu z Węgrami, czy Czechosłowacją).

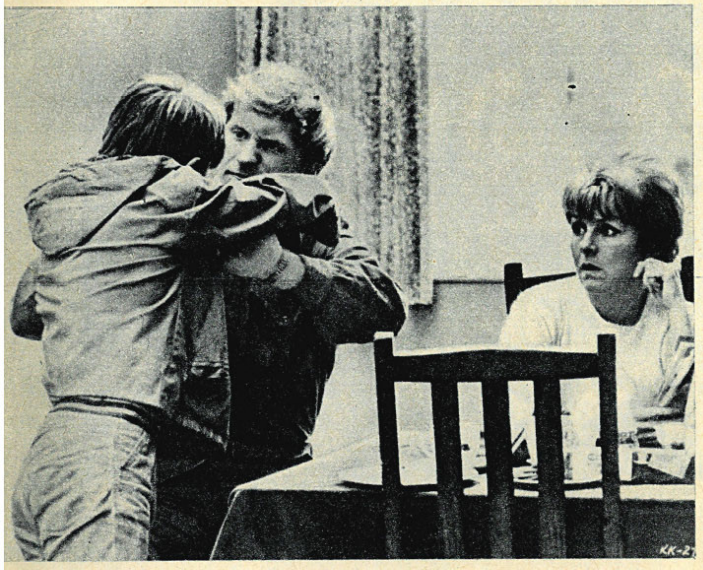
Przewiduję, więcej: wiem, że istnieją spore rezerwy dla oszczędności czasu, i to nie w jednym, ale aż w czterech momentach. A więc: 1) przy typowaniu nowego, interesującego filmu, który chcielibyśmy obejrzeć; 2) przy ściąganiu jego kopii dla kwalifikacji; 3) przy zakupie zakwalifikowanego filmu; 4) przy opracowywaniu zakupionego filmu. Przyjrzyjmy się tym czterem momentom.

Filmowa Rada Repertuarowa ma obowiązek sygnalizować pojawienie się każdego interesującego filmu na świecie. Na ogół robi to, jak się zdaje, sprawnie. Czy jednak zawsze i w stosunku do wszystkich kinematografii? Czy tak szybko, jak tylko można? Na pewno przyspieszenie dopływu informacji dla Rady usprawniłoby jej pracę.

Czy kopia każdego wartościowego filmu trafia na naszą kwalifikację najkrótszą drogą? Jakie są tu typowe mechanizmy hamujące? Czy im dostatecznie zapobiegamy? Tu można zdziałać niejedno. Nie jest np. jasne, czemu nie przyszły dotąd na przegląd kopie tak wybitnych filmów, jak „Obrzęd" Bergmana, „Twarze" Cassavetesa, „Truskawki i krew" Hagmanna lub „Macunaima" de Andradego, mimo dwóch, a nawet i trzech lat wyczekiwania. I tak dalej.

„Mleczna droga" reż. Luisa Buñuela

„Kto się boi Virginii Woolf?" reż. Mike Nicholsa



„Kes" reż. Kena Loacha

Czy zakwalifikowany film bywa kupowany natychmiast? Niekiedy, ale raczej rzadko, czekać trzeba z powodu wygórowanej ceny („West Side Story"). Ponadto, jeśli kwalifikuje się pozytywnie więcej filmów niż rocznie kupujemy (a tak bywa), to pewna ilość tych najmniej ciekawych odpada. Jednak te, które pozostają, nie stanowią bynajmniej jednorodnej masy! I w tym właśnie rzecz, żeby arcydzieła, wielkie nagrody festiwali, filmy głośne i żywo dyskutowane — miały zdecydowane pierwszeństwo. Dziś nie zawsze tak bywa.

Wreszcie opracowanie. Wiadomo, że dubbing (na szczęście rzadko stosowany wobec filmów wybitnych) przedłuża wprowadzenie filmu na ekrany o około pół roku. Nie bardzo wiem, czy w opracowaniu napisów da się coś zasadniczo usprawnić. Nawet jeśli nie, to i tak jest tu do wygrania rzecz podstawowa. Oto nie na wszystkie filmy widzowie nasi czekają z jednakową niecierpliwością. Jeśli kolejna „Angelika" czy „Winnetou" (nie kwestionuję tu bynajmniej ich użyteczności w repertuarze) pojawią się o rok później, to nie zauważą tego nawet entuzjaści gatunku. Opóźniająca się premiera głośnego Bergmana czy Buñuela staje się jednak od razu faktem społecznym. Również opracowanie takich filmów odbywać się powinno w pierwszej kolejności.

Bądźmy realistami. Jak wielkie są rozmiary zagadnienia? Ile jest podobnych filmów wśród 180 pozycji rocznego repertuaru? 15? 20? Niewiele więcej. Mówię ze sporą pewnością siebie, bo nie są to problemy nowe. Od dawna Rada Repertuarowa oznacza gwiazdką kopie filmów wybitnych, które winny być sprowadzone w pierwszej kolejności. Od dawna nadaje kategorię „A" tym zakwalifikowanym filmom, które — ze względu na ich walory ideowo-artystyczne — winny jak najprędzej znaleźć drogę do widza. Co najwyżej warto może te kryteria uprecyzyjnić, bowiem ich słaba w praktyce skuteczność nie zachęca dotąd do brania ich serio.

Sprawa nie jest łatwa w realizacji, za to z pewnością ogół widzów uważa ją za doniosłą. A istotnie nie była dotąd przedmiotem poważnych badań ani zdecydowanych akcji. Wierzę, że konsekwentna współpraca ludzi odpowiedzialnych za cztery wymienione odcinki może spowodować, iż widz polski będzie na filmy wybitne czekał krócej. Gra warta jest świeczki!

JERZY PŁAŻEWSKI

zapiski krytyczne

● TRADYCJA — INACZEJ ● PRZEDSTAWIENIE „POLIFONICZNE" ● CZECHOW WZBOGACONY ●

NIEDZIELA

Znów będę pisał o Adamie Hanuszkiewiczu. Tym razem o „Trzech siostrach" w jego reżyserii na scenie Teatru Narodowego.

Szedłem na to przedstawienie bez szczególnej ochoty. Ostatnio miałem wiele Czechowa. Czytałem go znów, oglądałem w telewizji („Wujaszek Wania" Antczaka) i na kinowym ekranie („Wujaszek Wania" Michałkowa-Konczałowskiego). Ale kiedy „Trzy siostry" w Teatrze Narodowym zobaczyłem, był to Czechow nowy. Chyba wiem o co m.in. chodziło Hanuszkiewiczowi. Chciał — po licznych eksperymentach najpierw w Teatrze Powszechnym a obecnie w Teatrze Narodowym — powrócić do sceny tradycyjnej, niby do akademickiego rysunku, i jej językiem, jej barwami, w ramach jej stylistyki powiedzieć właśnie coś nowego albo inaczej.

Wielu współczesnych artystów próbuje podobnych zabiegów. Sięga do porzuconych dawno form i robi rzeczy znakomite. Niby te same, co dawniej robiono, a jednak zupełnie odmienne. W filmie „archaizuje" Buñuel (ostatnio w „Tristanie").

Na scenie Hanuszkiewicza meble okryte pokrowcami, wokół szare kotary, w środku portret generała. Aktorzy ubrani w stroje z epoki: długie suknie, surduty, carskie uniformy. Na scenie, gdyby dopełnić trochę dekoracji i zdjąć pokrowce z mebli, byłoby jak w teatrze za czasów autora sztuki. I gra aktorów cokolwiek przerysowana, głosy podniesione, wyraźne gesty. Skąd jednak zarazem autentyzm tego, co się w spektaklu dzieje, autentyzm postaci, wydarzeń, całej atmosfery owego domu? Trzy siostry — Olgę, Maszę, Irinę — grają Mirosława Dubrawska, Zofia Kucówna, Ewa Żukowska. Kiedy się na nie patrzy, prędko zapomina się, że to teatr. Wiele wdzięku i prawdy w tych postaciach. I jak się one w ciągu spektaklu zmieniają, gorzknieją, gasną i w ostatnim obrazie powtarzają, że to nic, że jeszcze wszystko będzie dobrze, jakby odpływały i odchodziły.

Gęsto jest na scenie Hanuszkiewicza od spraw, myśli, życia. Zwłaszcza życia. Skąd to wrażenie? Gra aktorów jest bezbłędna. Wszystkich. Wtopieni zostali w ten gąszcz, jakby on tu był przed nimi, jakby zastane życie na scenie dopiero przyjmowało ich. Rewelacyjny jest Lutkiewicz w roli pułkownika Wierszynina, Chamiec w roli kapitana Solonego, Henryk Bąk grający doktora Czebutykina. Każdy z aktorów pozbył się tego, co się za często w jego sztuce powtarzało, a pozostawił to, co jest w niej najważniejsze. Ich sztuka wydaje się tu oczyszczona.

Dawno nie widziałem „Trzech sióstr" na scenie, ale nigdy sobie nie uświadomiłem, ile tu sympatycznych i mądrych postaci. Jakby Czechow zebrał wszystko, co w ówczesnej inteligencji rosyjskiej było najlepszego. Zarazem to nie zostało w sztuce przesłodzone. A przecież z niej, jak z każdej sztuki Czechowa, można byłoby zrobić rzecz płaczliwą i rozciągniętą jak elegia. I robi się. Nic z tego u Hanuszkiewicza: tempo spektaklu szybkie, znakomicie wypunktowane, nastrój się wciąż zmienia, poezja łączy się z humorem, niepostrzeżenie narasta rozdzierający dramat (a polega on tylko na mijających spokojnie latach, kończących się nadziejach, odchodzeniu bliskich). Przedstawienie Hanuszkiewicza jest „polifoniczne".

Kiedy oglądałem telewizyjnego „Wujaszka Wanię" Antczaka, myślałem — jak to się dzieje, że reżyser „Epilogu norymberskiego" zapędził się w podobnie stary teatr. Jego zresztą również podejrzewam, że chciał tylko pomanipulować tradycyjną konwencją. Niestety, pozostała sama konwencja. Lepszy był „Wujaszek Wania" Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego — w filmie. Jak w „Szlacheckim gnieździe", reżyser osaczył postacie wnętrzami, meblami, rekwizytami i osiągnął to, że na ekranie — co nigdy w tym stopniu nie może zdarzyć się na scenie — ludzie są zanurzeni w świecie materii, ludzie i świat występują obok siebie na równych prawach.

W „Trzech siostrach" Hanuszkiewicza inaczej. To teatr. Człowiek jest sam. Nawet bardziej sam niż w dawnym teatrze: jego otoczenie uległo redukcji do minimum (owe kotary i meble w pokrowcach). Co się tymczasem dzieje? Otóż, pod wpływem filmu czy praktyki telewizyjnej, bogato wyposażeni przez Czechowa bohaterowie (wyposażeni duchowo) zostają w spektaklu Hanuszkiewicza rozbudowani o „życiowy" sposób bycia aktorów, naturalność (fizyczność) zachowań i kontaktów międzyludzkich. Może na „dokumentalnej", zmysłowej stronie obrazu duszy człowieka polega m.in. nowoczesność tego wspaniałego teatru?

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„RZYM" — PODRÓŻ PAMIĘCI

Po wielu kłopotach z producentami długo oczekiwany „Rzym" Federico Felliniego jest prawie gotowy. Wielki artysta powraca w tym filmie do swej biografii.

KORESPONDENCJA WŁASNA Z WŁOCH

Federico Fellini zakończył przed kilku tygodniami zdjęcia do swojego filmu o Rzymie. Wszystko wskazuje na to, że zobaczymy wkrótce najbardziej osobisty, bezpośrednio autobiograficzny film reżysera, który od lat jest już mitem współczesnego kina. Wiemy, że Fellini potrafi być bezwzględny i przekorny nie tylko wobec tych, którzy podziwiają go z daleka i skłonni są stawiać na piedestale, ale i wobec samego siebie. Toteż — wbrew pozorom — jego poprzedni film „Klowni" nie był monografią cyrku, lecz przede wszystkim filmem o stosunku Felliniego do świata cyrku. Tak samo „Rzym" zapowiada się nie jako monografia wiecznego miasta, lecz jako film o „Rzymie Felliniego" (i taki chyba powinien nosić tytuł), film o rzeczywistych i wyimaginowanych stosunkach, jakie łączyły i łączą reżysera z miastem, w którym mieszka od tylu lat.

Rzym dzisiejszy
Fellini i motocykliści

Z tego co wiemy od samego reżysera wynika, że „Rzym" będzie się składał z trzech części: 1) Rzym, o którym Fellini marzył i którego wizję stworzył sobie, mieszkając na prowincji; 2) Rzym z lat 1939 — 40, w którym żył w poszukiwaniu zarobków i kariery; 3) Rzym dzisiejszy, przy czym nie ma to być wierny i konsekwentnie odmalowany portret miasta, lecz raczej próba indywidualnego zgłębienia — tajemniczego i fantastycznego zarazem — wyobrażenia o mieście kogoś, kto je kocha i nienawidzi, pożąda i gardzi nim.

Taka koncepcja zmusiła Felliniego do obrania zupełnie nieoczekiwanej i anachronicznej na pozór metody realizatorskiej.

— *Zrekonstruowałem niemal cały mój Rzym w halach zdjęciowych Cinecittà. W autentycznej scenerii kręciłem jedynie epizody związane z Zatybrzem. Ta dzielnica ma w sobie coś teatralnego.*

Jak wiadomo, realizacja filmu nie przebiegała gładko. Wiele pisano o kłopotach wynikłych z braku funduszów, przedsięwzięcie bowiem okazało się bardzo kosztowne. Ale diaboliczny Fellini nie tracił ani przez chwilę rezonu, stawiał wszystko na jedną kartę, był pewien, że jego mit skruszy nawet opory finansistów. Naprzód groził, że zrezygnuje z dalszego kręcenia, potem zapewniał, że dla reżysera nie ma nic lepszego, jak przerwy w zdjęciach, bo można je wykorzystać dla montażu naświetlonego materiału.

— *Zyskałem czas na lepsze przemyślenie, skomponowanie i ukształtowanie całej tej magmy, chaotycznej, ale nabrzmiałej od emocji, niezwykłości, rewelacji, których Rzym mi zawsze dostarczał i nie przestaje dostarczać do dziś.*

Natomiast producentom — jak zwykle — dostarczał niespodzianek sam Fellini. Nie mieli wprawdzie złudzeń co do szerokiego gestu reżysera, ale nawet ich przeraził rozmach, jaki Fellini począł nadawać całemu przedsięwzięciu. W pewnym momencie, na przykład, kazał wybudować w Cinecittà pięćsetmetrowy odcinek autostrady okalającej Rzym. Gdy producentom zabrakło już pieniędzy, dwie firmy dystrybucyjne — państwowa Italnoleggio i amerykańska United Artists — zainteresowały się bezpośrednio produkcją, by film, na który czekają, jak najszybciej mógł znaleźć się w ich rękach. Ile to wszystko razem kosztuje, trudno powiedzieć, gdyż tylko dwie wspomniane firmy mają w filmie udział przekraczający 3 miliony dolarów.

Legendy krążą także o najatrakcyjniejszych sekwencjach filmu; mają do nich należeć obrazy nocnego życia na rzymskich placach i ulicach, z udziałem tabunów kobiet lekkich obyczajów, moknących pod strumieniami deszczu; dalej — traktat o popularnej gastronomii i uczt-

Rzym wczorajszy
Rekonstrukcja międzywojennego kabaretu

tach na placach i w zaułkach Zatybrza; spotkanie z hippiesami na placu Hiszpańskim, przy akompaniamencie hałasujących motocyklistów w cudacznych uniformach. Ale barokowe skłonności Felliniego znajdą zapewne najpełniejsze ujście w sekwencjach z przeszłości — w groteskowych wizjach Rzymu faszystowskiego czy też jedynego w swoim rodzaju przeglądu mody kościelnej.

Niespodzianek zresztą zapowiada się mnóstwo, a wtajemniczeni twierdzą, że będzie to już nie orgia, lecz istny potop obrazów, wyczarowanych przez Felliniego z rozmachem przewyższającym „Satyricon".

VIRGILIO TOSI

MIRON CZERNIENKO

PRZYPOWIEŚĆ O WUJASZKU CZORO

Komedia czy filozoficzna parabola? Młodzi dokumentaliści z Kirgizji prezentują swój debiut fabularny.

KORESPONDENCJA WŁASNA Z ZSRR

Wymarzony wierzchołek
Sowietbek Dżumadyłow jako wujaszek Czoro

Szlify reżyserskie zdobyli dopiero przed czterema laty — na V Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, gdzie ich „Zamki na piasku" zdobyły Złotego Smoka. Jakow Bronsztejn i Algimantas Widugiris, młodzi filmowcy z Kirgizji, byli do tego momentu prawie nie znani, choć mieli już za sobą kilka interesujących utworów dokumentalnych, stanowiących jedyny w swoim rodzaju stop realizmu i poezji, filozoficznej przypowieści i naturalistycznej skrupulatności w przedstawianiu szczegółów. Nie ulegało wątpliwości, że skłonności te prędzej czy później zaprowadzą ich do filmu fabularnego, tym bardziej, iż większość młodych twórców z wytwórni Kirgizfilm terminowała w dokumencie, by przejść potem do „dużego" kina; wystarczy wspomnieć Bołota Szamszijewa i Tołomusza Okiejewa.

Tak więc Bronsztejn i Widugiris zwrócili się wreszcie ku filmowi fabularnemu, aczkolwiek w rzeczywistości uczynili to znacznie wcześniej — właśnie w Krakowie. Przypomnijmy, jakie kłopoty miała komisja kwalifikacyjna tego festiwalu z ustaleniem kategorii, w której miały wystąpić „Zamki na piasku": nie był to przecież film dokumentalny ani eksperymentalny; najwięcej względów przemawiało za tym, by uznać go za etiudę fabularną. Dzisiaj, kiedy na ekranach radzieckich ukazała się „czysto" fabularna nowela Bronsztejna i Widugirisa „To nic nie szkodzi", można chyba otwarcie powiedzieć, że „Zamki na piasku" były utworem opartym na kreacji, który po prostu „udawał" dokument.

Teraz młodzi filmowcy nie ukrywają już swych intencji. Na pierwszy rzut oka ich opowieść o starym wujaszku Czoro — poskramiaczu żmij, tropicielu, ludowym cyruliku, hipnotyzerze, łowcy lampartów, alpiniście, a dziś już emerycie (tak sami przedstawiają swego bohatera) — może wydać się niezbyt wybredną komedią. Cóż bowiem robi wujaszek Czoro? Otóż wędrując po górach i lasach Kirgizji, ujrzał pewnego razu na najwyższym szczycie porażającą i niezrozumiałą jasność; postanowił wtedy — aby zaspokoić swą nienasyconą ciekawość — że musi dotrzeć na ten szczyt, choćby go to nie wiadomo ile miało kosztować. Wspina się więc Czoro (aktor Sowietbek Dżumadyłow) na swój wymarzony wierzchołek, a że idzie mu to niesporo, przeto w kinie słychać raz po raz głośne salwy śmiechu. Chcąc przejść nad przepaścią, kleci uporczywie drabinkę z drobnych bierwion drzewa, ale porywa mu ją górski strumień; druga drabinka pada ofiarą kłusowników, z którymi Czoro prowadzi rozpaczliwą, acz nieustępliwą walkę; trzecia, która miała go zaprowadzić na sam szczyt, łamie się nieoczekiwanie pośrodku drogi, ściągając za sobą lawinę kamieni i tumany piasku, a wujaszek spada razem z nią. Jeżeli dodamy do tych obrazów dowcipne i ironiczne zarazem napisy (w filmie nie ma w ogóle dialogów), których autorem jest scenarzysta filmu, azerbejdżański pisarz Rustam Ibrahimbekow, komediowe walory „To nic nie szkodzi" staną się tym bardziej oczywiste.

Ale sytuacyjny komizm to tylko pierwsza, najbardziej powierzchowna warstwa filmu Bronsztejna i Widugirisa. Pod nią znajdujemy myśl głębszą — przypowieść o ludzkiej dociekliwości, o żądzy dowiedzenia się o wszystkim; jak świat światem człowieka zawsze przecież gnało z ciepłego domu, od żony i dzieci — w dalekie strony, w imię rozszerzenia swych horyzontów, dla poznania, które niejednokrotnie nie było nikomu potrzebne, nie dawało żadnych korzyści. Tak, to zawsze pociągało, wabiło, a ktoś, kogo ogarniała taka nieprzeparta żądza, nie był już w stanie zrezygnować i tak długo się borykał, aż dotarł do swej porażającej i niezrozumiałej jasności, lśniącej na najwyższym ze szczytów. I czy w końcu nie wszystko jedno, czy na tym wierzchołku błyszczy okruch rozbitego zwierciadła czy po prostu pusta butelka? Czy nie wszystko jedno, jeżeli w dawnym myśliwym, a dziś emerycie, jest dość siły i hartu ducha odkrywcy, tego samego, który ofiarowywał ludzkości nowe nieznane lądy, a człowiekowi — samego siebie?

Dlatego też kiedy wujaszek Czoro spadł po raz trzeci, poruszył tylko rozbitymi do krwi plecami, rozejrzał się wokoło — i na nowo, nie wstając z ziemi, zaczął klecić swą prymitywną drabinkę z pędów rosnących w pobliżu młodych drzew. Po to zapewne, by znów po jakimś czasie przekonać się o bezowocności swych wysiłków, i po to, by znów drapać się ku porażającej jasności na szczycie góry. Taką to nowelę filmową zrealizowali młodzi twórcy z wytwórni Kirgizfilm. Trudno przewidzieć, jak potoczy się dalej ich kariera, bo tymczasem robią także filmy dokumentalne; jeden z nich, nakręcony tym razem samodzielnie przez Widugirisa, był pokazany w zeszłym roku w Krakowie, i znowu otrzymał jedną z nagród.

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

11 LUTEGO 1947

PORY ROKU

O filmie mówiono i pisano wiele. Jego nieoficjalny pokaz na międzynarodowym festiwalu filmowym w Cannes stał się sensacją dnia. Nie zakwalifikowany przez komisję selekcyjną dla reprezentowania kinematografii francuskiej, wzbudził znacznie większe zachwyty i i zainteresowanie, aniżeli obrazy występujące oficjalnie pod sztandarem „tricolore". Jean Painlevé przyrównał jego znaczenie do *„rewolucji teatralnej, jaką przyniósł »Hernani« Victora Hugo"*. Wreszcie 11 lutego 1947 roku odbyła się w paryskim kinie „Madeleine" premiera tego głośnego, ale w gruncie rzeczy nieznanego filmu. Przed laty dwudziestu pięciu „Farrebique" Georges'a Rouquiera pokłonił się publiczności.

Film ten był zaiste niecodziennym zjawiskiem. Farrebique to nazwa gospodarstwa rolnego, dużej i bogatej fermy w starej francuskiej prowincji Rouergue, na skraju Masywu Centralnego, w departamencie Aveyrol. Żyje tu i pracuje rodzina, składająca się z przedstawicieli trzech pokoleń: dziadka i babki, synów — żonatego Rocha i kawalera Henri — oraz czwórki dzieci Rocha, z najstarszym, ośmioletnim Rajmondkiem na czele. Akcja filmu rozpoczyna się na jesieni i kończy się późną jesienią. Cykl robót zamyka się i znowu przychodzi pora zimowego odpoczynku. Na ekranie dzieje się niewiele, jeśli ktoś by chciał szukać w opowieści o życiu na wsi jakiejś skomplikowanej intrygi. A jednocześnie dzieje się wszystko, co stanowi treść egzystencji zwykłej chłopskiej rodziny. Uprawia się pola, sieje, kosi i młóci. Wypieka się chleb. Wygania się krowy na pastwisko i zbiera się siano. Dzieci chodzą do szkoły i wieczorem odrabiają lekcje. W niedzielę cała rodzina udaje się do kościoła na mszę. Po mszy mężczyźni spotykają się w miejscowej gospodzie i grają w karty. Kiedy przychodzi znowu jesień — grabi się opadłe liście, które posłużą jako ściółka w oborze, kopie się kartofle, a kobiety łuszczą groch i fasolę. A przez cały okrągły rok gospodarz domu miesi mąkę i wypieka chleb.

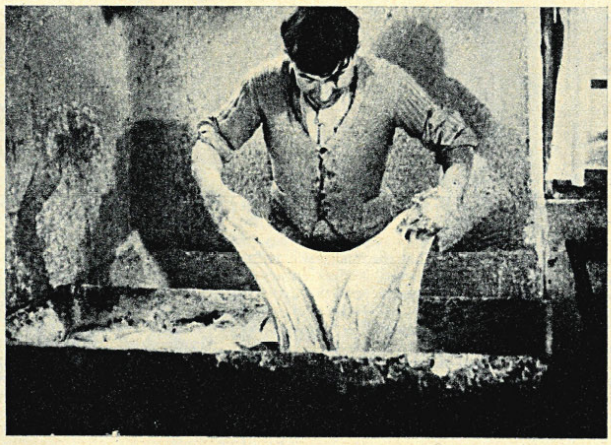
Pracą na roli na pierwszym planie, a na drugim — sprawy rodzinne i domowe. Dziadek krótko choruje i umiera, pozostawiając gospodarstwo, jak wymaga tego obyczaj, najstarszemu synowi — Rochowi. Młodszy Henri, zaręczył się z sąsiadką ze wsi, Fabrette, i myśli o tym, by wyruszyć do miasta. W domu założono elektryczność, ale nie starczyło pieniędzy, by dobudować nowe izby. Uczyni to już nie dziadek, który o tym marzył, lecz nowy gospodarz — Roch, gdy zbierze z pól dobre plony. Przeplatają się trzy tematy: roboty rolne, życie rodzinne i w tle — życie natury. Na wiosnę budzi się do życia przyroda, rozkwitają kwiaty i pojawiają się na drzewach pąki.

W filmie „Farrebique" nie ma ani jednego zawodowego aktora, a wszystkie występujące postaci są autentycznymi mieszkańcami fermy. Dziadek wprawdzie nie umiera, ale w trakcie zdjęć do filmu urodziło się Rochowi jeszcze jedno dziecko. Rodzina, z którą reżyser był od lat zaprzyjaźniony, istniała w takim składzie, w jakim ukazuje się na ekranie. Jedynym odstępstwem od prawdy było pominięcie milczeniem trzeciego, najmłodszego syna, który podczas realizacji przebywał jeszcze w obozie jeńców w Niemczech. Zdjęcia były robione na przełomie 1944 i 1945 roku, już po wyzwoleniu Francji, ale jeszcze przed końcem wojny.

Projekt nakręcenia epopei wiejskiej, jaką miał stać się „Farrebique", powstał w 1941 roku. Pierwszy pomysł dał przyjaciel Rouquiera, dziennikarz Claude Blanchard. Reżyser siedział nad koncepcją filmu (nie można tu mówić o konwencjonalnym scenariuszu) przez blisko cztery lata. Trudno było znaleźć finansistę, który zgodziłby się na realizację długiego filmu dokumentalnego, a co najbardziej istotne — na okres produkcyjny trwający w samym założeniu rok do półtora. Znalazł się wreszcie taki śmiałek — Etienne Lallier, a pomógł mu prężny, dynamiczny tygodnik „L'Ecran Français", prasowy organ nowych, twórczych sił we francuskiej kinematografii. Film kosztował wszystkiego 8 milionów — 80 tysięcy dzisiejszych franków. Bohaterowie grali za darmo, jedyną zapłatą jaką otrzymali, było doprowadzenie do ich domu prądu elektrycznego.

Obok entuzjastów filmu znaleźli się i krytycy. Zarzucano autorowi zawężenie perspektyw, przyjęcie pozahistorycznego punktu widzenia, pokazanie wiejskiej egzystencji tak, jakby nie istniał poza wioską i polami — szeroki świat. I to świat wstrząsany wielką wojną. Rouquier świadomie zrezygnował z wszelkich więzów z aktualną rzeczywistością Francji przełomu lat 1944/1945. Potraktował „Farrebique'a" jako wspomnienie o wsi z własnego dzieciństwa (mieszkał niedaleko, w departamencie Hérault), a głównym bohaterem uczynił małego, ośmioletniego Rajmundka. Właściwie jego oczyma widzimy życie rodziny i życie wsi.

„Farrebique", wbrew proroctwom Painlevé, nie stał się filmowym „Hernanim", nie wprowadził na ekrany stylistycznej rewolucji i nie znalazł naśladowców. W każdym razie nie znalazł ich w roku 1947, czy nawet w 1952. Echa „Farrebique'a" odezwały się dopiero po piętnastu latach od dnia premiery, w postaci pierwszych sygnałów „cinéma-vérité". Technika jest odmienna, często odmienne i założenia twórcze, ale między filmem Rouquiera a utworami Roucha, Markera, Ruspoliego, istnieje jednak podstawowe podobieństwo koncepcji. Chodzi o ukazanie codziennej egzystencji zwykłych, najzwyklejszych ludzi.



Codzienna egzystencja zwykłych ludzi
Scena z filmu „Farrebique"

„BULLITT" (USA). Ukazuje, że życie w Stanach Zjednoczonych jest coraz bardziej przesycone zbrodnią. Skupia jednak sympatie widzów po stronie ludzi, którzy owej atmosferze zbrodni się nie poddają.

„POD PRĄD" (Węgry). Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

„NIE MA NIC LEPSZEGO OD ZŁEJ POGODY" (Bułgaria). Ta sensacyjno-szpiegowska opowieść została całkowicie wymyślona przy biurku scenarzysty — i to wymyślona nudnie.

Nasi recenzenci pisali...

„QUEIMADA" (Włochy). W filmie Pontecorvo dzieje karaibskiej wyspy są zarazem modelową historią kolonializmu — od jego narodzin poprzez złoty wiek, aż do nieuchronnego zmierzchu.

„TRZECIA CZĘŚĆ NOCY" (Polska). Pełnometrażowy debiut Andrzeja Żuławskiego. Obraz okupacji nie odpowiada tu wyobrażeniom, do jakich przyzwyczajono nas w polskim kinie.

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma „czarnego" kryminału.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

●

Panie Redaktorze!

Odpowiadając na notatkę z rubryki „Panie Redaktorze!" (FILM, nr 51-52/71), podpisaną przez czytelników z Ostrowa Wielkopolskiego, w sprawie stałych (rzekomo) zmian w miesięcznych programach kin ostrowskich — uprzejmie informujemy, że repertuar kin — szczególnie kin wyższych kategorii, gdzie okres gry uzależniony jest od frekwencji — może ulegać pewnym przesunięciom. Dotyczy to zarówno dni, jak i godzin wyświetlania filmów. Takie zmiany zdarzają się w kinach premierowych i kinach I kategorii w całej Polsce, zwłaszcza w większych miastach, dlatego też w programach takich kin umieszcza się zawsze adnotację: „zastrzega się możliwość zmiany programu".

Film „Przywilej" wyświetlany był w kinie „Roma" w Ostrowie od 6 października 1971 r. (zgodnie z programem) tylko o godzinie 20.15 i nie cieszył się najlepszą frekwencją (przeciętnie 29 procent), podczas gdy wyświetlany w tym samym czasie — w godzinach przedpołudniowych i popołudniowych — film „Jak rozpętałem II wojnę światową" miał prawie na wszystkich seansach frekwencję 100 procent. Takie właśnie wyświetlanie tych filmów (z ustaleniem priorytetu dla filmu polskiego) przez kierowniczkę tego kina jest naszym zdaniem, prawidłowe i zgodne z intencjami większości miejscowych kinomanów.

Film „Czas życia i miłości" z repertuaru listopadowego wyświetlany był również z dwoma filmami o niższej granicy wieku. Ze strony miejscowych szkół duże zapotrzebowanie było na film „Spojrzenie na Wrzesień"; film ten wyświetlany był na piętnastu seansach przy bardzo wysokiej frekwencji. Film „Czas życia i miłości" na seansach wieczornych (27 listopada również o godzinie 18.00) miał także wysoką frekwencję (77 procent). Możliwość obejrzenia tego filmu na pewno istniała, skoro w ostatnim dniu gry frekwencja na ostatnim seansie zmalała do 45 procent.

Powyższe filmy na pewno znajdą się jeszcze w przyszłości w repertuarze kin ostrowskich, jako filmy powtórkowe. Zwłaszcza „Przywilej" (zaliczony do grupy „B") będzie wyświetlany jeszcze w bieżącym półroczu w kinie „Roma", prowadzącym również działalność studyjną. Stwierdzamy przy tym, że ten sam film wyświetlany dodatkowo w kinie studyjnym (z prelekcją) cieszy się na ogół znacznie większym zainteresowaniem widzów.

Dziękując czytelnikom FILMU za przekazane uwagi, zapewniamy — w imieniu kierowniczek i personelu obu kin ostrowskich — że o wszelkich zmianach repertuarowych miejscowi kinomani informowani będą odtąd wszelkimi dostępnymi środkami informacji.

MARCELI SZYMAŃSKI
Dyrektor Wojewódzkiego Zarządu Kin w Poznaniu

IDZIEMY DO KINA

DODES'KA –DEN

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (według opowiadań **Shugoro Yamamoto**): **Akira Kurosawa, Hideo Oguni i Shinobu Hashimoto**
Reżyseria: **Akira Kurosawa**
Zdjęcia: **Takao Saito i Yasumichi Fukuzawa**
Muzyka: **Toru Takemitsu**

Wykonawcy: zazdrosny mąż — **Hiroshi Akutagawa**, jego żona — **Tomoko Naraoka**, urzędnik Shima — **Junzaburo Ban**, pani Shima — **Kiyoko Tange**, prostytutka — **Akemi Negishi**, Tatsu — **Jitsuko Yoshimura**, Kaw — **Kunie Tanaka**.
Produkcja: Yonki-no-Kai-Toho (Japonia) — 1970.

Pierwszy barwny film Kurosawy, autora „Rashomona", „Siedmiu samurajów", „Tronu we krwi" i „Rudobrodego". Akcja rozgrywa się w osiedlu slumsów, na peryferiach wielkiego miasta, gdzie wśród stosów śmieci żyją najbiedniejsi z biednych. W tej „bajce dla dorosłych" gorycz przeplata się z liryzmem.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

LUDZIE PRZECIWKO SOBIE

(Uomini contro)

Scenariusz (na podstawie powieści biograficznej **Emilio Lussu „Jeden rok na wzgórzu"**): **Tonino Guerra, Raffaele La Capria i Francesco Rosi**
Reżyseria: **Francesco Rosi**
Zdjęcia: **Pasqualino De Santis**
Muzyka: **Piero Piccioni**
Wykonawcy: por. Sassu — **Mark Frechette**, gen. Leone — **Alain Cuny**, por. Ottolenghi — **Gian Maria Volonté**, mjr Malchiodi — **Franco Graziosi**, por. Santini — **Pier Paolo Capponi**, kpr. Abbati — **Giampiero Albertini**, plk Stringari — **Brunetto del Vita**, szer. Marrasi — **Alberto Mastino**, Avellini — **Luigi Pignatelli**.
Produkcja: Prima Cinematografica S.p.A. i Jadran Film (Włochy — Jugosławia) — 1970.

Lata I wojny światowej. Włosi walczą z Austriakami o ważny punkt strategiczny — szczyt Monte Fiori w górach Corso. Protest przeciwko wojnie, bezmyślnemu przelewowi krwi. Jeden z najciekawszych filmów weneckiego festiwalu przed dwoma laty. Reżyserował Francesco Rosi, autor „Salvatore Giuliano" i „Rąk nad miastem".

Dodatek: „Bruk". Scenariusz: **Marek Neyman.** Reżyseria i scenografia: **Zdzisław Kudła.** Zdjęcia: **Mieczysław Poznański.** Muzyka: **Zenon Kowalowski.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1971. Czarno-biały film animowany, zrealizowany techniką wycinankową.

BRYLANTY PANI ZUZY

Scenariusz: **Jerzy Siewierski, Paweł Komorowski i Tadeusz Wieżan**
Reżyseria: **Paweł Komorowski**
Zdjęcia: **Tadeusz Wieżan**
Muzyka: **Wojciech Kilar**
Wykonawcy: agent — **Ryszard Filipski**, Joanna — **Halina Golanko**, Robert — **Andrzej Szajewski**, Krzysztof — **Edmund Fetting**, Lisiomordy — **Jerzy Karaszkiewicz**, babka Joanny — **Ryszarda Hanin**, łącznik oczekiwany przez szajkę — **Leszek Drogosz**, pracownicy kontrwywiadu — **Leon Pietraszkiewicz i Maciej Englert.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół PLAN — 1971.

*

Barwny film kryminalny. Bohater stacza tu zaciekły pojedynek z szajką szpiegów i przemytników drogocennych kamieni. Adaptacja wydanej niedawno powieści Jerzego Siewierskiego.

Dodatek: „Wznoszę pomnik". Scenariusz: **Jerzy Jaraczewski i Maciej Malicki.** Reżyseria: **Jerzy Jaraczewski.** Zdjęcia: **Jerzy Chluski.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż o rolniku Janie Stachu, który w ciągu trzech lat własnymi rękami wybudował kamienny most nad wąwozem. Tylko w ten sposób mógł uzyskać połączenie ze światem, gdyż dojazd do głównej drogi odcięto mu, kiedy powstawało jezioro Rożnowskie. Pochwała ludzkiej wytrwałości i pracy.

REKONSTRUKCJA

(Reconstituirea)

Scenariusz: **Lucian Pintile i Horia Patrascu**
Reżyseria: **Lucian Pintile**
Zdjęcia: **Sergiu Huzum**
Wykonawcy: prokurator — **George Constantin**, Vuica — **George Mihaita**, Ripu — **Vladimir Gaitan**, profesor Paveliu — **Emil Botta**, plutonowy milicji — **Ernest Maftei**, Aura — **Ileana Popovici**, Dragan — **Stefan Moisescu**, operator Vlad — **Nicolae Wolcz**, kelner Toma — **Ion Radulescu.**
Produkcja: „Bucuresti" (Rumunia) — 1969.

*

Najgłośniejszy film rumuński ostatnich lat. W senne, letnie popołudnie w podmiejskim kąpielisku odbywa się rekonstrukcja chuligańskiej awantury, którą przed kilku dniami w tym samym miejscu wywołało dwóch licealistów. Prokurator obiecuje chłopcom, że puści w niepamięć ich przestępstwo, jeżeli pomogą nakręcić wychowawczy film dla młodzieży o skutkach alkoholizmu. Oskarżenie bezduszności, okrucieństwa, obojętności.

Dodatek: „Wypadek". Scenariusz i reżyseria: **Ryszard Czekała.** Zdjęcia: **Bogdan Dziworski.** W głównej roli: **Władysław Kokuszkin.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — Oddział w Krakowie — 1971. Pierwszy film aktorski znanego twórcy filmów animowanych, autora „Ptaką". „Syna", „Apelu".

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Perła w koronie	6	5	5	5	5				5
Bullitt	5	5	5	4	4	5	5	5	5
Fahrenheit 451	5		4	4	5	4	5	4	5
Trzecia część nocy	3		4	5	5		4	5	4
Dwoje na huśtawce	4	4		4	4	3	4	3	4
Pod prąd	3	4	4				4		4
I znów skaczę przez kałuże	4		4	3	3	3	3	4	3
Czermen — miłość i kindżał	4	3			3			3	
Cudowna lampa Aladyna	4	3		3				3	3
Poskromienie złośnicy	4			3			2	3	
Mayerling	3	2		3		2	2	1	1
Nie ma nic lepszego od złej pogody	1				2		2		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny), **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

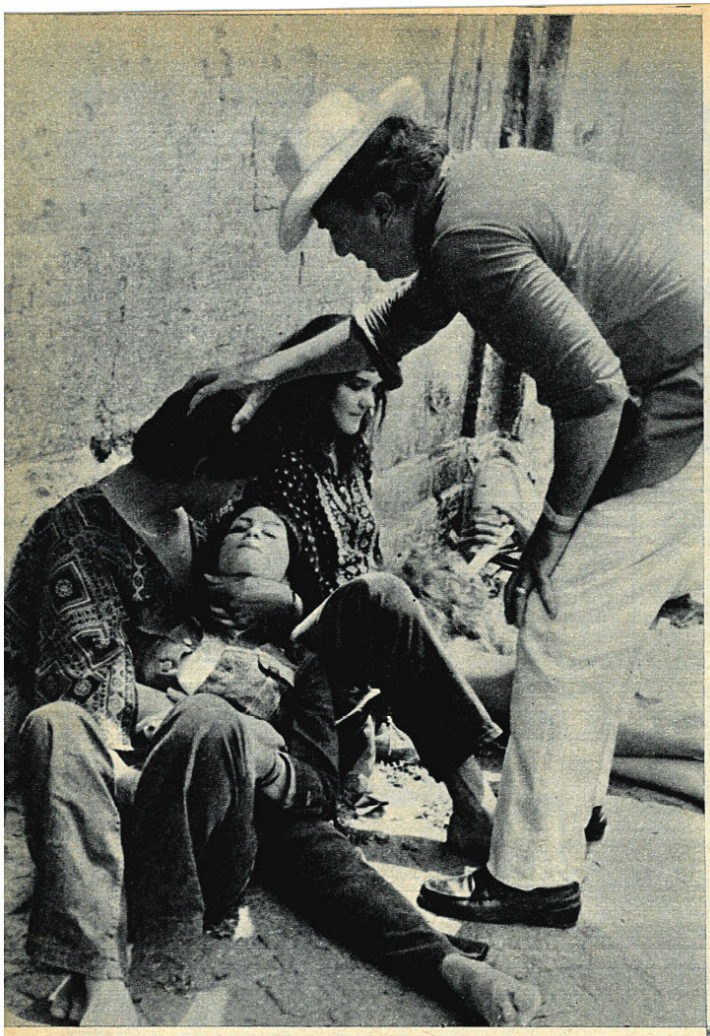
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm (ZSRR), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

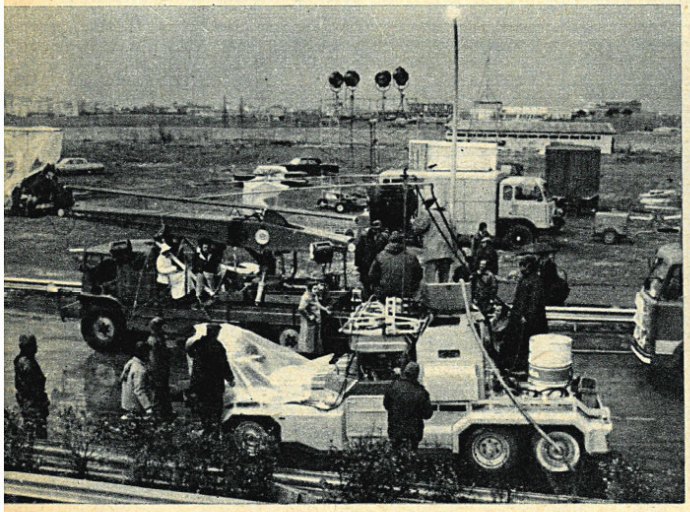
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 5.II.1972 r. Zam. 841 A-14

INDEKS 35904



W oczekiwaniu na premierę nowego filmu Federico Felliniego, nasz włoski korespondent pisze na str. 12 o nastrojach, jakie towarzyszyły realizacji, uprzedza też, czego możemy oczekiwać po kolejnym dziele twórcy „8½". A oto zdjęcia z „Rzymu" Felliniego.

„RZYM"

— NA PIĘĆ PRZED DWUNASTĄ